ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

vol. 5

II 267. 156

ACIA

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 267. 156

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

Vol. V

SECOLUL 20

(Partea III)

063761
B.C.U. - IASI

Această carte a fost realizată cu sprijinul financiar al Fundației pentru o Societate Deschisă (Open Society Foundation)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DE ACELAȘI AUTOR

1. *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură, 1965
2. *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură, 1967
3. *Introducere în critica literară*, București, Edit. Tineretului, 1968; tr. maghiară, București, Kriterion, 1979
4. *Modern, Modernism, Modernitate*, București, Edit. Univers, 1969
5. *Rumänische Erzähler der Gegenwart*, Gute Schriften, Bern, 1972 (Antologie)
6. *Dicționar de idei literare, I, A-G*, București, Edit. Eminescu, 1973
7. *Critica ideilor literare*, Cluj, Edit. Dacia, 1974; tr. germană, Dacia, 1976
8. *¡Ole ! España*, București, Edit. Eminescu, 1974; ed. a II-a, Craiova, Aius, 1995
9. *Carnete europene*, Cluj, Edit. Dacia, 1976
10. *Prezențe românești și realități europene*, București, Edit. Albatros, 1978
11. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Edit. Dacia, 1980; tr. franceză, Paris, Gallimard, 1981
12. *Littérature roumaine. Littératures occidentales, Rencontres*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1981
13. *Etiemble ou Le Comparatisme Militant*, Paris, Gallimard, 1982; tr. japoneză, Tokyo, Keiso Shobo, 1988
14. *Tendences esthétiques*, în: *Les Avant-gardes littéraires au XX-eme siècle*, vol. II., *Théorie*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984
15. *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj, Edit. Dacia, 1987; tr. italiană, *Teoria della letteratura* (Bologna, Il Mulino, 1994)
16. *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988
17. *Biografia ideii de literatură*, vol. I: *Antichitate – Baroc*, Cluj, Edit. Dacia, 1991; vol. II: *Secolul Luminilor, Secolul 19*, Cluj, Edit. Dacia, 1992; vol. III: *Secolul 20, partea I*, Cluj, Edit. Dacia, 1994; vol. IV: *Secolul 20, partea II*, Cluj, Edit. Dacia, 1997
18. *Evadări în lumea liberă*, Iași, Institutul European, 1993
19. *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*, Iași, Polirom, 1995
20. *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Polirom, 1996
21. *The Biography of "the Idea of Literature". From Antiquity to the Baroque*, Albany, N. Y., State University of New York Press, 1996
22. *Revenirea în Europa. Idei și controverse românești. 1990-1995*, Antologie și Prefață, Craiova, Aius, 1996
23. *Moderno, Modernizam, Modernost*, Beograd, Narodna Knjiga, 1997

© Copyright Editura Dacia, 1998

ADRIAN MARINO

173127

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

vol. 5

SECOLUL 20

(Partea III)

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1998

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de CĂLIN STEGEREAN

13. 04. 2000
B.C.U. „M. EMINESCU"
- IAŞI -
acu - 831.763

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN 973-35-0763-9

PREFAȚĂ

Proiectată inițial în 5 volume, *Biografia ideii de literatură* va avea în final, din rațiuni strict editorial-economice (regretabile), 6 volume. Ultimul va fi consacrat *Problemei definiției literaturii, Crizei ideii de literatură* și *Antiliteraturii*. Aceste probleme, deosebit de importante, caracterizează din plin concepția despre literatură a secolului 20. Ultimul volum va include și un *Epilog*. El rezumă sensul (predominant cultural și ideologic) al întregii lucrări. În același mod a procedat, inevitabil, și René Wellek, în *Introduction to volumes 5 and 6. Methodes and Scope* din *A History of Modern Criticism. 1750-1950*, (New Haven and London, 1986), 5, pp. XV-XXIV. Precizarea barei de direcție, în astfel de construcții de amploare, în multe volume, este necesară pentru buna orientare a criticilor și a cititorilor în general. Sensul cultural și ideologic "neopașoptist" este esențial.

Asupra metodei propriu-zise, precizată în prefețele volumelor anterioare, nu este nimic de adăugat. Dorim să arătăm doar că acest volum oferă, de fapt, primele expuneri critice românești "complete" – la nivelul de sinteză și documentare al ultimului deceniu – ale conceptelor fundamentale, și într-un sens chiar "elementare", ale *literaturii*, dominante în secolul 20. Dacă despre *literatura națională, literatura universală, literatura populară* există și unele referințe românești anterioare notabile (deși niciodată la acest nivel de sinteză), în cazul *literaturii de masă, subliteraturii* și *paraliteraturii* se poate vorbi de o adevărată "premieră absolută". Operație, bineînțeles, nu lipsită de riscuri. Nu este vorba însă de nici un "orgoliu", ci doar de regretul unei evidente subdezvoltări teoretico-literare. Astfel de probleme sunt intens discutate și studiate în toate culturile occidentale. Nu însă și la noi. Efect nefericit al lipsei de tradiție, izolării, dogmatismului proletcultist-marxist și sincronizării mecanice. Astfel de "sinteze", de orientare sistematică generală, erau de mult necesare.

Pe aceste baze se vor putea aduce noi contribuții, cât mai personale posibil și tot mai documentate și perfecționate. Dar prea mari iluzii nu ne facem. După cum vom arăta (și repeta) în *Epilog*, spiritul general al criticii și "reflexiei" literare românești, formată la școala "impresionismului", într-o

cultură unde preocupările "publicistice", "actualiste" şi "poetice" predomină, este încă refractară unor astfel de întreprinderi. Ele par prea uscate, riguroase, sistematice. Sunt lipsite de "imagini critice" şi de "literatură *cu* şi *despre* literatură". Din fericire, noua generaţie de critici şi universitari, interesaţi şi profesional de "teoria literaturii", unii specializaţi şi la universităţi străine, este promiţătoare. Cu condiţia de a realiza sinteze – atât de necesare culturii române – între conceptele şi metodele moderne şi mica şi incipienta tradiţie "naţională" în astfel de domenii. Fără nici o supralicitare. Dar într-o cât mai bună cunoştinţă de cauză. Este singura condiţie fundamentală de real progres al criticii, teoriei şi istoriei ideilor literare în cultura română actuală.

ADRIAN MARINO

Cluj, 5 mai 1998

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

CONCEPTELE FUNDAMENTALE

În ciuda unor aparenţe şi mai ales a unor mode critice – care privilegiază doar un anumit vocabular critico-literer – secolul 20 dovedeşte o evidentă rezistenţă şi continuitate a accepţiilor tradiţionale ale *literaturii*. Fenomenul este, de fapt, inevitabil. El face parte din mecanismul intrinsec al culturii: atât sistemul cât şi definiţiile de bază sunt constante şi recurente. Cultura înseamnă, în primul rând, continuitate, consecvenţă şi chiar inerţie terminologică. Variaţiile de vocabular tehnic sunt semnele cele mai sigure ale regenerărilor conceptuale în sfera culturii.

Această situaţie iese şi mai bine în evidenţă când urmărim, cu oarecare atenţie, în plin secol 20, marea carieră a unor definiţii, în mod evident tradiţionale. Unele au fost "lansate" încă din secolul 18, ajunse la o mare claritate şi difuziune în secolul 19. Ele revin cu multă energie pe primul plan şi în secolul actual. Adesea chiar mult mai amplificate, cu dimensiuni şi semnificaţii considerabil lărgite. Concepte precum *literatura naţională, universală, populară*, etc., profund "clasice" şi aparent "depăşite", cunosc, dimpotrivă, o nouă vitalitate şi extensiune. Sunt forme tipice de "totalizare" ale literaturii (fenomen analizat în volumul anterior, 4), deosebit de rezistente şi funcţionale. Alte concepte, în schimb, precum *literatura de masă, subliteratura* şi *paraliteratura* sunt contribuţii originale şi noi "achiziţii" ale secolului 20. Ele contribuie, în mod considerabil, la îmbogăţirea şi nuanţarea ideii de *literatură*.

În sfârşit, încă o observaţie generală: literatura este recunoscută, în continuare, ca un fenomen "estetic". Dar nu numai "estetic". Toate aceste concepte fundamentale şi definiţii-cadru ale literaturii, chiar dacă nu elimină total criteriul "beletristic", îl completează şi-l echilibrează. Ele proiectează literatura într-o perspectivă mult mai largă şi o integrează unui nou sistem de relaţii teoretice. În timp ce, la un pol – cum vom vedea încă o dată – literatura tinde să se individualizeze, să se proclame ca fenomen unic, irepetabil, original etc., la celălalt, aceeaşi literatură îşi recunoaşte doar o identitate foarte generală, prin determinări colective, globale. Într-un sens, se reface, din nou, raportul permanent şi fundamental dintre genul proxim şi diferenţa specifică. Evident, definiţia *literaturii* nu se sustrage nici ea acestei constrângeri esenţiale de ordin logic.

1. LITERATURA NAȚIONALĂ

Cariera *literaturii naționale*, pe întreaga durată a secolului 20, este concludentă pentru evoluția și definiția acestui concept. Încă din secolul 18, *literatura națională* reprezintă o noțiune fundamentală, constitutivă, a fenomenului literar în ansamblul său. Prin acest aspect – într-un sens larg de "avangardă", de inspirație romantică, deși originile ideii sunt mai vechi, de situat în perioada renașterii și umanismului – *literatura națională* face figură inedită, uneori agresivă și, mai ales, foarte "specific literară"[1]. Apoi se "clasicizează" repede. Devine larg acceptată, intrată în fondul comun al definițiilor tradiționale ale secolului 19. Ceea ce face ca în secolul următor – foarte inovator în multe direcții – *literatura națională* să sufere o eclipsă, chiar o "criză", să pară un concept depășit, "demodat"[2]. Toate formalismele, estetismele și autonomismele epocii par, într-adevăr, să-l elimine, să-l scoată din circulație.

Intervin, în același timp, și o serie de concepte concurente, înrudite, în plină ascensiune, de tipul literaturii "europene", "internaționale", "universale", cum vom vedea în capitolul următor. În sfârșit, confiscată de așa-zisa "literatură comparată", *literatura națională* mai mult pierde decât câștigă în claritate conceptuală. Iar prin transformarea sa într-un instrument pur ideologic, degradarea, coruperea și macularea sa propagandistică devin totale. În același timp, toate, dar absolut toate, accepțiile tradiționale ale *literaturii naționale* sunt preluate și cultivate în diferite contexte – culturale, ideologice, politice mai ales – pe întreaga durată a secolului 20. Tendințele de puternică ideologizare riscă, la un moment dat și în anumite zone politico-geografice specifice, să-i dea chiar lovitura de grație. De unde un dublu fenomen: de continuitate, foarte tradițională și de uzură evidentă pe de o parte și, totodată, sub unele noi aspecte, de regenerare. Suntem încă o dată foarte departe de ansamblul problemelor grupate sub eticheta "specificul" și "autonomia" literaturii. Mai curând, ne aflăm în plină reconfirmare și recunoaștere a "heteronomiei" literaturii. Fenomenul devine dominant, în continuare, pe multe planuri. Literatura și întregul său sistem de concepte nu se dezvoltă niciodată într-un *vacuum* cultural, ideologic și social.

1. O primă evaluare și perspectivă de ansamblu este oferită de situația ideii de *literatură națională* în dicționarele literare contemporane și moderne. Strict lexicografic vorbind, noțiunea pare, într-adevăr, depășită. În dicționarele anglo-saxone și franceze, lipsește cu desăvârșire. În cele germane, ea este, dimpotrivă, prezentă, dar cu multe particularități semnificative. Mai întâi, se constată o disproporție evidentă între dimensiunile articolelor despre *Nationalliteratur* și *Nationaltheater*, acestea din urmă mult mai dezvoltate (de ex. Gero von Wilpert, *Metzler Literatur*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Lexicon etc.). Apoi, o disproporţie la fel de vizibilă între analiza pur semantică şi istoria conceptului de *literatură naţională*. Uneori, aceste dicţionare nu se pun de acord nici măcar asupra numelui primului autor care foloseşte conceptul în cauză. În sfârşit, toate constată ideologizarea actuală a ideii, cu tendinţa de a o asimila, mai mult sau mai puţin abuziv, *naţionalismului* politico-ideologic.

În domeniul istoriei literare, noţiunea este intens cultivată, încă din secolul 18, mai ales prin istoriile literare naţionale. Ele continuă să fie scrise, dar din ce în ce mai mult prin colaborare. Eticheta este curentă, conţinutul rămâne însă în permanenţă imprecis şi instabil. *Literatura naţională* este recunoscută, în primul rând, ca o categorie istorică. De unde, o primă preocupare, elementară, dar fundamentală: inventarul, mai întâi cronologic şi pur cantitativ, al producţiei "literare" al unei naţiuni. Operaţia îmbracă treptat diferite forme de sinteză istorică a acestei producţii literar-naţionale, în sensul cel mai larg (iniţial cultural) al cuvântului. În acest sens, noţiunea este folosită pentru prima dată, în secolul 18, de Leonhard Meister, *Beyträge zur Geschichte der teutschen Sprache und National-Literatur* (Bd. 1, Bern, 1777; Bd. 2, Heidelberg, 1780)[A1].

Apare totodată şi al doilea criteriu: istoria literaturii scrisă într-o limbă naţională. Ceea ce produce în mod inevitabil nu puţine ambiguităţi vizibile până azi. Categorie lingvistică, geografică sau politică? Deoarece graniţele lingvistice nu coincid niciodată cu cele geografice şi mai ales politice. Unde se "opreşte" o literatură naţională? În plus, criteriul "naţional" introduce şi alte categorii: "stil naţional", "conştiinţă naţională", "subiecte naţionale", "culoare locală" etc.[3]. Toate cu diferite şi inerente conotaţii extraliterare.

Ideea de "naţional", în literatură, nu este în orice caz foarte limpede. Din care cauză, ea este adesea completată prin cea de limbă, etnie sau stat. Ceea ce face ca unii istorici literari (de fapt modeşti profesori de literatură) să ezite să mai folosească acest termen. Îi sunt preferate cursuri limitate, specializate, consacrate unor perioade istorice sau genuri literare[4], chiar dacă şi unele şi altele sunt în mod firesc transnaţionale. Alţii declară, în sfârşit, *literatura naţională* un obiect de "muzeu"[5], făcându-se elogiul, aproximativ ironic, al instituţiei "muzeelor literaturii", unele într-adevăr de prim ordin (de ex. *Schiller Nationalmuseum*, Marbach, *Goethes Haus*, Frankfurt/M.,B.R.D.).

2.Dintre definiţiile cele mai tradiţionale ale *literaturii naţionale*, cea mai evidentă şi larg acceptată decurge din existenţa limbilor naţionale. Identitatea naţională a unei literaturi este dată, în primul rând, de identitatea sa lingvistică. Este sau pare o evidenţă, o dovadă *prima faciae*, afirmată încă de Herder, în secolul 18. Limba exprimă toate caracterele particulare specifice, ale poporului ce o vorbeşte. Concepţia este reluată şi în secolul 20 pe scara cea mai largă. Manualele şi istoriile literare o generalizează. Intrată în

limbajul critic şi publicistic, ea are toate caracterele locului comun.

Din acest punct de vedere, limbii naţionale îi sunt recunoscute, de către lingvişti şi critici, câteva note specifice. Identitatea şi unitatea limbii sunt şi condiţiile de bază ale oricărei literaturi zise "naţionale". Literatura şi limba naţională ar constitui două noţiuni inseparabile. Comunitatea lingvistică formează o unitate mai reală, mai puternică şi mai durabilă decât apartenenţa etnic-naţională[6]. Devenită "literară", limba naţională contribuie hotărâtor – prin literatură – la standardizarea şi transformarea sa în normă. Este, de fapt, punctul nodal al problemei limbii naţionale. I se recunoaşte, de către K.Vossler şi alţii, caracterul "stilistic", funcţia de modelare a limbii. Limbile naţionale reprezintă deci momente şi structuri ale *Lebensstil*-ului unei naţiuni[7]. Şi cum poezia – definită în spirit tradiţional – exprimă sentimentele şi emoţiile cele mai profunde, "nici o artă – constată T.S.Eliot – nu este mai perseverent (*stubbornly)* naţională decât poezia"[8]. Acest element de permanentă continuitate şi rezistenţă "specifistă" este atributul esenţial al limbii naţionale. Şi lingvistica modernă, structuralistă, îl ia în consideraţie. Limba naţională este "un element esenţial al structurii literare". Unitatea acestui material lingvistic este cel mai caracteristic semn al existenţei literaturii naţionale[9]. Se pot da şi alte referinţe.

Dificultăţile nu întârzie, totuşi, să-şi facă apariţia. Definiţia pare mult prea unilaterală şi exclusivistă. Pot fi reţinute, în genere, în perioada actuală, trei tipuri de soluţii şi, implicit, de creaţii. Cea mai rapidă definiţie refuză existenţa literaturii naţionale scrisă în mai multe limbi naţionale. Oricine scrie în limba engleză, de pildă, indiferent de localizarea geografică a autorilor, aparţine literaturii engleze. Concepţia este larg răspândită[10]. Nu există o literatură generală, ci doar limbi şi literaturi "naţionale". Mulţi profesori de literatură (inclusiv "comparatiştii") adoptă acest punct de vedere, chiar dacă extrem de restrictiv. Literatura naţională n-ar putea fi concepută, nici definită, nici studiată, în afara unui "domeniu lingvistic precis"[11]. Ceea ce nu corespunde, de fapt, realităţilor literare, mai ales actuale. Difuziunea unor limbi naţionale de mare circulaţie, devenite implicit internaţionale, constituie un foarte serios argument împotriva acestei definiţii.

În ce categorie intră, de pildă, numeroasele "literaturi naţionale", scrise toate în limba engleză, dar situate geografic în ţări foarte diferite: SUA, Canada, Australia, Noua Zeelandă etc., pentru a nu aminti decât pe cele mai cunoscute? Problemă, practic insolubilă, conform criteriului strict empiric. Cum situaţia pe vechiul continent este identică şi pentru limbile franceză, germană, italiană, olandeză etc., scrise şi în alte ţări decât în Franţa, Germania, Italia, Olanda etc., s-a recurs la un artificiu terminologic. De reţinut totuşi, deoarece îmbogăţeşte efectiv definiţia literaturii, inclusiv naţionale, în secolul 20. În astfel de situaţii, ar exista două tipuri de literaturi:

"primă" şi "secundă" (Ch. Charlier). Respectiv, literatura franceză din Franţa şi literatura franceză din Belgia sau Elveţia, de pildă. În terminologia germană, *Mutterliteratur* şi *Teilliteratur*[12], "Literatura mamă" şi, într-un fel, "fiii" săi...

Au fost scoase în evidenţă şi alte dificultăţi. În interiorul unei limbi există dialecte. Deci o formulă precum "literatura dialectală", *patoisante*, ar fi pe deplin legitimă atunci când se dezvoltă în interiorul unei culturi şi vieţi naţionale, ca parte integrantă. Literaturile dialectale aparţin "literaturii mame". Altfel spus "literaturii supradialectale", care devine efectiv "literatură naţională" atunci când ideea de naţiune, în sens modern, se formează[13]. Literatura macedo-română, de exemplu, poate fi revendicată ca făcând parte din literatura română. Aceeaşi situaţie şi pentru literaturile dialectale italiene. Pot fi excluse sau definite în afara literaturii italiene? Când limba latină a avut statutul de *lingua franca*, în evul mediu, renaştere, umanism, dar şi mai târziu, pot fi îndepărtaţi din culturile respective savanţii francezi sau italieni, care au scris în latineşte? Şi literatura ungară din secolul 15-17 oferă acelaşi exemplu[A2]. O situaţie oarecum analoagă se constată şi în perioada modernă şi contemporană: savanţii care scriu în limbi de mare circulaţie, unde pot fi ei incluşi? Există o *Germanistik* scrisă şi de anglo-saxoni, precum şi o *Slavistik* scrisă de germani. Tot ce este scris de "nemţi" sau în "nemţeşte" aparţine deci *ipso facto* literaturii sau ştiinţei germane[14]?

Cazul scriitorilor bilingvi nu este nici pe departe neobişnuit, nici neglijabil. E.M. Cioran aparţine literaturii române prin cărţile sale scrise în limba română şi literaturii franceze prin opera sa scrisă în limba franceză. La fel, E. Ionesco. Din care literatură fac parte? Au ei o dublă identitate naţional-literară? Fără îndoială. În astfel de situaţii, se ajunge la formula "două limbi, un singur suflet"[15]. Iar acesta rămâne fidel sie-însuşi, "geniului" său, indiferent de limba în care el se exprimă. Bilingvismul contribuie în acelaşi timp la verificarea şi consolidarea conştiinţei cosmopolite a literaturii. Cultura unei întinse categorii de scriitori actuali nu mai este de mult monolingvistică (J. Joyce, de pildă). Literatura "canadiană" (dar nu numai) se compune din literaturi în limbi "minoritare", "naţionale monolingvistice", "naţionale bilingve"; ea este o literatură "naţională multilingvă", distinctă totuşi de "literatura metropolitană" (engleză), pentru a nu mai vorbi de literatura "europeană" sau "universală". Toate aceste categorii definesc tipuri la fel de legitime de "sinteză literară"[16]. Concluzia interesează îndeaproape şi studiile literare actuale. Inclusiv de tipul "biografiei" noastre, care operează, la fel, cu sinteze şi structuri sincronice.

Încă în secolul trecut, Goethe avea legitime îndoieli privitoare la exclusivismul criteriului lingvistic. Limba este doar mijlocul de comunicare al "conţinuturilor" individuale şi sociale ale unei naţiuni. Literatura naţională

are însă şi alte "trăsături specifice"[17]. Limba este numai una din "multiplele expresii ale caracterului unei naţiuni" (K. Vossler)[18]. Comunitatea de limbă reprezintă, în concluzie, doar o "aparenţă de ordine şi unitate"[19]. Dar cel mai convingător argument al epocii, conform căruia între literatura naţională şi/sau limba naţională nu există nici o relaţie permanentă necesară, îl dă statistica (1952). Dintre cele 2500-3500 limbi naţionale existente, doar 40-50 au o literatură "importantă sau nu". Iar dintre acestea, numai 25 sunt considerate "limbi de cultură", efectiv "literare"[20]. "Pluralitatea limbilor exclude deci orice literatură-naţională" (F. Jost)[21]. Noţiunile nu se suprapun. Sunt cel mai adesea doar complementare.

3. Conştiinţa identităţii lingvistice este sinonimă, încă de la apariţie, în forme mai mult sau mai puţin confuze, cu conştiinţa naţională, mai precis cu apartenenţa la o *naţiune*. *Naţionalitatea* devine (prin Herder şi întreg curentul literar romantic), semnul cel mai distinctiv (şi valoros) al unei limbi şi literaturi considerate "naţionale". Ideea se consolidează. Este unanim acceptată, ajungându-se, în secolul 20, la o definiţie cvasi-stereotipă în dicţionarele şi vocabularele curente ale ştiinţelor sociale. Naţiunea este o comunitate umană, ai cărei membri sunt asociaţi prin condiţii obiective, materiale (teritoriu şi limbă, origine etnică, statalitate) şi spiritual-subiective (tradiţii istorice şi culturale, idealuri comune), cu conştiinţa de a forma o entitate distinctă.

Devine evident – şi ansamblul studiilor literare ale epocii consacră această realitate – că, în sfera literaturii, nu pot fi, într-adevăr, "evitate datele elementare ale naţionalităţii". Chiar şi atunci când problema literaturii "universale" sau "mondiale" (după cum vom vedea în capitolul următor) revine în centrul atenţiei, prin experienţa scriitorilor cosmopoliţi, gen J. Joyce[22] şi alţii, complicaţiile şi neclarităţile încep să apară. Mai ales atunci când relaţia *naţionalitate-literatură* se vrea definită în termeni obiectivi, dar şi în nuanţele sale. Nu doar acceptabile, ci chiar obligatorii pentru teoria literaturii.

Este de reţinut, mai întâi, că definiţia "naţională" a literaturii – devenită adevărat loc comun didactic, critic şi istoric-literar – se bucură de cea mai largă recunoaştere. Nimeni nu-i contestă realitatea. Inclusiv estetica filozofică şi eseistica primei jumătăţi a secolului. Pentru R. Ingarden, de exemplu, "grupul de opere al unei anumite limbi sau naţiuni"[23] formează unul din tipurile obligatorii de analiză descriptivă ale operei literare. Tipologia literară fenomenologică nu poate deci omite această dimensiune a literaturii. Foarte explicativ este şi titlul unui eseu, insistent comentat, al lui Hugo von Hofmannsthal: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927). Este de observat că noţiunea de "literatură" este înlocuită prin cea de totalitate a scrierilor *(Schrifttum)*, noţiune bine precizată şi în text. Din acest punct de

vedere, naţionalitatea literară se confundă cu "totalitatea posibilităţilor, capacităţilor spirituale creatoare ale naţiunii în domeniul literaturii"[24]. Aceeaşi perspectivă cultural-naţională se regăseşte în nu puţine studii ulterioare: "Literatura naţională ar fi sinonimul patrimoniului naţional scris"[25]. Deci, în acest sens, s-ar putea vorbi, într-adevăr, de o literatură "elveţiană", "belgiană" plurilingvă, în interiorul unei "naţiuni" (de fapt "stat", precizările în continuare). Istoria naţională constituie şi ea, în sfârşit, un aspect "naţional": "Totalitatea unei literaturi naţionale reflectă etapele succesive, sau fazele accidentale, prin care a trecut istoria unei naţiuni"[26].

Dificultăţile unor astfel de definiţii decurg, în mod evident, din ambiguitatea termenului de "naţiune". Şi, în special, din accepţia sa "etnicistă" şi populistă, moştenită din concepţia romantică a secolului 19. "Rasa", chiar dacă spiritualizată, reprezintă un element esenţial şi în sistemul lui H. Taine. Naţiunea se confundă, de fapt, cu "poporul" (*Volk*), care "cântă" colectiv, face (în terminologie germană) "poezii" (fraţii Grimm: *das Volk dichtet)*. "Poporul" presupune o origine rasială comună, o unitate etnico-lingvistică. "Poporul" (*Volk*) singur defineşte şi garantează "naţionalitatea" *(Volkstum, Volkischnationale).* Iar aceasta, conform unei analize sistematizate citabile (1930), include nu mai puţin de şase factori: din nou (evident) rasa, dar şi peisajele, originea comună *(Stammestum)*, familia, limba şi creaţiile populare *(Volksgut)*[27]. Pe principii etniciste sunt scrise, de altfel, multe istorii ale literaturii germane, unele bine cunoscute (A.F.C. Vilmar, 1845; Adolf Bartels, 1909; Hans Grimm, 1922; etc.). Conceptul etnic, aparent perimat, dovedeşte, dimpotrivă, o deosebită rezistenţă, de vreme ce el este adoptat şi studiat şi de unii semiologi şi structuralişti *en vogue*. A. J. Greimas se arată interesat de *La littérature ethnique* (1976). Ea ar forma chiar obiectul unei discipline ce se "caută". Preocuparea de bază rămâne, în acest caz, logico-semantică. Întrebarea-cheie devine: cum se poate vorbi de o "literatură etnică"[28]?

Există şi soluţii curente de tip etnic, istoric şi lingvistic. Trubadurii exprimă un aspect al culturii unei etnii originale, "etnia occitană", distinctă de etnia franceză. În astfel de cazuri, este vorba de două "literaturi etnice" distincte. Situaţie similară şi pentru literatura "napolitană", "milaneză" etc., în Italia. Dar există şi o "literatură etnică alienată" (formulă propusă de H. Giordan), atunci când determinările istorice împiedică o "literatură etnică" să devină o "literatură dialectală" sau "supradialectală", respectiv "naţională", constituită în interiorul unei culturi naţionale. Aceste propuneri terminologice, nu pe deplin concludente, nu s-au impus.

Ambiguităţile de ordin ideologic, după cum vom vedea mai jos, sporesc şi mai mult pe întreaga durată a secolului, prin evoluţia şi transformarea ideii de *literatură naţională* în *literatura patriei.* Terminologia germană este cea

mai cunoscută: *Heimatkunst, Heimatliteratur.* Despre "arta patriei" scrie în termeni polemici, împotriva internaţionalismului social-democrat, încă de la începutul secolului (1900), Adolf Bartels[29]. "Patria" devine un concept restrictiv, normativ şi ofensiv, bine precizat în acest sens, încă din secolul trecut, în perioada de mare efervescenţă naţională germană (A. Ruge, *Der Patriotismus,* 1844). Ea este depozitara tradiţiilor şi idealurilor comune inalienabile ale unui popor unitar. Într-o accepţie neutră, moderată, ideea a fost folosită şi pentru a defini totalitatea "epopeilor naţionale" *(épopée nationale, Heroic Poetry, Nationalepos),* inclusiv a popoarelor orientale şi chiar prealfabetice.

Când "problema naţională" este recuperată şi intensificată politic, în spirit naţional-socialist, înainte de al doilea război mondial, se bucură de mare circulaţie concepte precum "literatura patriei" *(Vaterländische Literatur)*[30] sau "cartea patriei/cartea patriotică" *(Heimatbuch).* Toate cu puternice şi adesea agresive conotaţii naţionaliste. În această zonă, ideea de "literatură naţională" derapează şi se degradează vertiginos. Cariera sa europeană atinge punctul de jos şi de totală corupţie, după cum vom vedea în continuare.

În ambianţa, nu mai puţin influentă, a studiilor contemporane de sociologie literară, "literatura naţională" primeşte şi o interpretare şi definiţie sociale. "Popor" şi "societate" sunt (sau devin în diferite contexte) termeni alternativi, adesea sinonimi. De pildă, studiile despre "viaţa literară" (cea belgiană este, totuşi, deosebită în parte de cea franceză, respectiv pariziană) pot spune "ceva" şi despre personalitatea (naţională) a "literaturii belgiene"[31]. Alteori se face apel şi la ideea de "civilizaţie", totdeauna distinctă de o altă "civilizaţie"[32]. Nu lipsesc, bineînţeles, nici interpretările marxiste. După Antonio Gramsci, o literatură nu poate fi "naţională" dacă nu este şi "populară". El combate, în spiritul perimatei lupte de clasă, izolarea "clasei culte" italiene şi, în general, literatura artistică, despărţită de "popolonazione"[33]. Este adevărat că literatura italiană, cum s-a şi spus, este "aulică" (G.A. Borgese). Dar de aici nu se poate trage concluzia absurdă că Dante, Leopardi şi celelalte genii ale literaturii italiene n-ar fi scriitori "naţionali" italieni, sub motiv că nu sunt şi "populari", în sens folcloric şi/sau de audienţă-recepţie larg populară.

În ciuda unor aparenţe scientiste (adesea doar pretins "savante"), conceptul de *literatură naţională,* preluat şi de studiile de aşa-zisă "literatură comparată", în a doua jumătate a secolului, nu progresează aproape deloc. Chiar dacă formează obiectul unor congrese internaţionale (de ex. *A.I.L.C.,*Fribourg, 1964) şi al unor numeroase comunicări, utile în detalii, dar imprecise (cu foarte puţine excepţii) pe plan conceptual. Unii chiar declară, cu ingenuitate, că nimeni nu ştie..... ce este o naţiune. De unde oscilaţii şi

imprecizii destule. Încă o dată: ce defineşte, de fapt, o "literatură naţională"? Aerul de familie, istoria, credinţele şi sentimentele comune, ataşamentul la un sistem de valori, izolarea şi chiar xenofobia? Greu de spus cu precizie. Se alunecă adesea, din nou, în mod inevitabil, în binecunoscute locuri comune amintite şi anterior[34].

4. Foarte răspândită – şi în contrast evident, constant şi nu o dată polemic cu accepţiile formaliste ale epocii – este, îndeosebi, definiţia *literaturii naţionale* formulată în termenii "specificului naţional". Noţiune tenace, moştenită şi ea de la Herder, din romantism şi, mai aproape de noi, din determinismul lui Taine. Relativitatea şi mai ales ambiguitatea sa sunt mari, incontestabile. Ceea ce contribuie, de fapt, la circulaţia şi răspândirea acestei formule. Ea poate fi, într-adevăr, interpretată atât în termenii cei mai rasiali, cât şi mai "spirituali" posibili. Este aproximativă şi elastică, un adevărat "cuvânt-valiză". Orice element literar este sau poate fi, în definitiv, definit sau interpretat ca "specific naţional", începând, cum am văzut, cu limba. Ceea ce, în sens foarte larg, este evident.

Bogăţia de termeni sinonomi sau foarte înrudiţi dovedeşte un efort maxim de a prinde şi a defini cât mai precis posibil o realitate, în ultimă analiză, inefabilă. Punctul de plecare este "caracterul particular" herderian, recunoscut şi de Goethe: "Fiecare naţiune are particularităţile sale" *(Eigentumlichkeiten)*[A3]. El reapare în zeci de texte, în toate limbile, în primul rând de circulaţie (*caractère d'une nation, caractère national, national character, national quality, volkischnationale).* În cazul literaturii germane, genealogia spirituală coboară până la... *De Germania* de Tacit şi, chiar mai mult, la un adevărat *primitive Kunstinstinkt,* care determină o spontană *innere Wiedergeburt* ("renaştere interioară")[35]. Este (sau ar fi) principiul generativ şi regenerator, etern şi inepuizabil prin definiţie, al literaturii germane, ca şi al altor literaturi.

Nu mai puţin curente – şi de aceeaşi genealogie romantică – sunt şi noţiunile, devenite între timp la fel de clasice, de *Volksgeist* (strâns asociat lui *Zeitgeist), national Geist, national spirit, national soul, génie national, âme nationale* etc. "Spiritul naţional" este revendicat deopotrivă de francezi (de Ch. Maurras, între alţii, care-l identifică cu "stilul naţional" literar[36]), ca şi de germani (precum Hugo von Hofmannsthal, de care am amintit: literatura este "spaţiul spiritual al unei naţiuni"). Definiţiile de tip "geniu germanic", "spirit german organic", deviate adesea spre vagi metafore: "tristeţea sublimă a nordului", "imaginaţia surâzătoare a sudului" (nu mai dăm referinţe) dovedesc succesul, necesitatea într-un fel, dar şi marea aproximaţie a unor astfel de formule eseistice. Elementul originar, formativ, implicit sau explicit, de ordin regresiv al oricărei revendicări de la o *Eigenart* naţională (dat obiectiv, deşi greu de definit), nu poate fi totuşi negat.

O dovadă în acest sens este adusă şi de faptul că astfel de noţiuni sunt acceptate şi folosite şi de spirite critice şi ştiinţifice de prim ordin, de formaţie riguroasă. Mari maeştri ai filologiei secolului, precum L. Spitzer, E.R. Curtius, E. Auerbach, ulterior H.R. Jauss, nu le evită. Dimpotrivă. Pentru primul (un singur exemplu): "Cel mai bun document al sufletului unei naţiuni este literatura"[37]. *Welttanschauung*-ul naţional se regăseşte integral în literatura naţională. Literatura este modalitatea cea mai "înaltă" prin care o naţiune se realizează. Concluzie acceptată ca o evidenţă incontestabilă, cu tendinţa de a deveni o adevărată "mistică". Atunci când formalismele epocii ajung la saturaţie şi se trece "dincolo" de ele (*Beyond Formalism*, precum la Geoffrey H. Hartman, 1970), se redescoperă istoria literară şi prin ea acelaşi criteriu: *genius and genius loci*[38]. Şi alţi cunoscuţi istorici americani ai ideilor literare se ocupă de tradiţia, valabilitatea şi actualitatea "elementului originar (*native*) în literatură"[39]. Preocuparea este insistentă şi relevantă pentru conştiinţa literară a epocii.

În numeroase texte şi contexte, tendinţa este de a identifica "specificul" cu "tradiţia naţională". Ea este înţeleasă ca un sistem de particularităţi naţionale şi valori culturale comune, constituite şi transmise istoric, devenite ideal şi "normă literară". Tradiţia şi "canonul literar" (de care am amintit în volumul anterior, III, 3) tind să se confunde. Prin literatură – idee general admisă în această sferă literară – "conştiinţa naţională" se formează. Ea ajunge la o deplină clarificare (la ceea ce francezii numesc *prise de conscience*, germanii *Selbstreflexion*) şi solidarizare cu patrimoniul cultural naţional. Acesta rămâne un factor deosebit de puternic. Noile realităţi literare ale epocii îl scot energic şi în mod neaşteptat în evidenţă.

Este vorba, în esenţă, mai ales, de statutul literaturilor (numeroase) "desprinse" din cea engleză. În mod evident şi cvasi-unanim admis, literaturile engleză şi americană, în primul rând, se revendică de la tradiţii deosebite. Limba nu mai constituie – în acest caz – factorul esenţial. Nici în literatura spaniolă continentală specificul iberic nu mai este localizat doar în "castiliană". Există şi dialecte, o literatură catalană. Şi chiar în literatura sud-americană, constituită abia în secolul trecut, se pot identifica tradiţii diferite[40]. Un proces analog de "retradiţionalizare" – dacă se poate folosi un astfel de termen – se constată şi în literatura neozeelandeză, după perioada colonială[41]. În general, în cazul literaturilor naţionale de limbă engleză, tradiţia rămâne totuşi pe primul plan. Indiferent de locul unde este ea localizată: Londra, Nairobi, Sidney sau New York[42].

Un indiciu că aceste preocupări îşi păstrează întreaga lor actualitate este şi faptul că disciplina denumită "psihologia popoarelor" se preocupă şi de "etnopsihologia literară" şi, în general, de prezenţa şi funcţionarea "imaginilor naţionale şi regionale" în textele literare. Este doar unul din

compartimentele unei discipline de vocaţie comparatistă, denumită "imagologia literară", destul de intens cultivată în ultimele decenii. O publicaţie specializată, *Revue de Psychologie des Peuples* (1945), publică numeroase studii despre "stereotipurile" naţionale (*John Bull, Le paysan du Danube,* de pildă), tipuri, mituri, idealuri, imagini colective naţionale, inclusiv prejudecăţi, discriminări sau rezistenţe[43]. Iniţial, "psihologia popoarelor" a avut scopuri predominant defensive, "contra mişcărilor de asimilare, dispersare sau omogenizare". În interpretarea actuală, caracterele proprii ale unei literaturi sunt recunoscute în continuare, integrate însă unor "ansambluri mai vaste"[44]. De reţinut, în toate aceste cercetări, că literatura este considerată – corect – drept unul din "produsele culturale" ale "geniului naţional". Caracterul naţional şi stereotipul naţional sunt categorii ce aparţin unor "arii culturale" specifice. Respectiv unui "sistem de atitudini, valori şi credinţe adoptate în comun"[45]. A fost folosită anterior şi expresia *national literary pedigree*[46]. Încă o formulă posibilă pentru datele şi genealogia literară naţională.

Conştiinţa naţională, când se transformă într-o concepţie activă, militantă, devine un ideal. Deci un model militant de gândire, organizare (literară) şi acţiune (practică). Fenomenul este strâns asociat oricărei ideologii (în speţă literară) în faza sa de afirmare, de "manifest" şi propagandă. Secolele 18 şi 19 au dat destule exemple sub emblema *national character, national imagination* etc.[47]. Le regăsim şi în secolul 20. Mai ales în literaturile"tinere", când ajung la conştiinţa de sine, exprimată adesea în stil radical, polemic. Este cazul, în primul rând, al literaturii americane. Ea îşi afirmă conştiinţa de sine încă în secolul trecut, mai ales după războiul de secesiune (considerat ca o adevărată piatră de hotar) şi continuă în cel următor, încă din primele decenii. Valorile sale ideale, cele mai curente, sunt: puritatea morală, pietatea creştină, independenţa literaturii americane.

Se face apologia scriitorilor care exprimă "literatura noastră naţională" (H.J. Mencken), integraţi organic în "societatea înrudită" (*congenial),* "viaţa americană" (Van Wyck Brooks)[48], "tradiţia nobilă" (*the Genteel Tradition)* etc. Un text foarte reprezentativ şi explicit, inclusiv prin titlu, este *On Native Grounds* de Alfred Kazin (1942). Acesta susţine că "literatura noastră modernă, în America, ajunge la apogeu numai când este expresia vieţii moderne din America"[49]. Observaţie, dar şi prescripţie, respectiv canonizare (*American ideals, American newness* etc.).

O definiţie modernă include, de altfel, "norma" naţională printre cele patru elemente constitutive ale "literaturii naţionale" (după secularizare, înlocuirea limbii latine prin limba naţională şi tradiţiile istorice, reale sau fictive)[50]. Evident, un astfel de "ideal" naţional-literar nu este lipsit de primejdii: izolarea, mândria şi exaltarea virtuţilor naţionale, şovinismul latent

etc. Astfel de exemple sunt destul de numeroase. Reţinem doar unul singur: "sufletul francez a păstrat calităţile sale tradiţionale", începând cu "nevoia noastră de ordine şi claritate" etc, etc. Şi este vorba numai de o simplă formulă academică, universitară, de la mijlocul veacului (Paul Hazard)[51]. Când astfel de idei se vor preciza şi radicaliza, mai ales după al doilea război, excesele şi ravagiile vor deveni considerabile.

5. Devine, astfel, tot mai evidentă contestarea directă sau latentă a conceptului de literatură naţională, resimţit ca restrictiv şi nepertinent. Criteriul lingvistic, etnic sau specifist este negat. Mulţi îl declară unilateral şi, în cea mai mare parte, perimat. El tinde să se transforme în dogme, convenţii sau aproximaţii nerelevante. O lovitură de graţie pare să-i dea, mai ales, criteriul politico-geografic. Deşi acesta se vrea, în mod paradoxal, cel mai precis şi bine delimitat dintre toate. Literatura naţională se restrânge doar la frontierele statului naţional? Există o relaţie obligatorie între existenţa statului suveran, unitar, indivizibil etc. şi literatura "sa" naţională? Răspunsul negativ este aproape unanim: criteriul geografic şi al frontierelor de stat, cetăţenia unui scriitor, chiar limba în care se exprimă (vorbită în mai multe ţări şi de etnii diferite) nu mai poate fi definitoriu. Frontierele politice şi literare nici nu se suprapun, nici nu pot şi nici nu trebuie confundate.

Numărul mare de reflexii şi comentarii pe această temă – inspirate în mod direct şi de situaţii specifice secolului actual – duce la câteva concluzii. Identitatea naţională a unei literaturi nu este dată de identitatea înscrisă pe un paşaport, nici de cetăţenia scriitorilor, care, între timp, se poate şi schimba prin emigraţie, fenomen frecvent. Şi nu este vorba numai de cazuri izolate, binecunoscute, inclusiv în literatura română (E.M. Cioran, E. Ionesco etc.). Dar statutul scriitorilor evrei de limbă română, care – emigraţi în Israel – continuă să scrie şi să publice, masiv, în limba română? Unii chiar declară că "româna este limba în care respir" (Shaul Carmel)[A4]. Aparţin literaturii române sau literaturii din Israel, respectiv "izraelite", deşi termenul (în definitiv logic) nu este folosit? Nu există încă un acord în această privinţă, în afară de ignorarea, tot mai vădită, a "ţării" de origine, imigrare, adopţiune etc. Dar situaţia literaturii unor ţări ca Elveţia, Luxemburg, Islanda etc., pentru a nu mai aminti de numeroasele state africane etc.? Există ţări cu literaturi scrise în mai multe limbi "naţionale" (Elveţia). Altele, au o identitate literară precisă, dar şi literaturi dialectale, care au fost sau sunt scrise în diferite perioade istorice, în interiorul altor formaţii statale (literaturile din Alsacia, Luxemburg, la limită Islanda).

Adevărata identitate pare s-o dea, până la urmă, tot limba. Dar ea nu este decât un aspect şi un vehicol al unei realităţi mult mai cuprinzătoare: cultura, tradiţia culturală. Ea este mai puternică, de fapt, decât orice frontiere, constituţie, guvern sau armată naţională şi de ocupaţie[52]. Sentimentul

apartenenţei libere la un sistem de valori culturale, localizate într-un spaţiu spiritual, mai mult sau mai puţin bine determinat, pare să fie până la urmă soluţia cea mai justificată şi acceptabilă. T.S. Eliot oferă (1953), poate, cea mai bună definiţie: a fi marcat de "un peisaj propriu, civilizat în mod particular şi de un etos al unei societăţi locale" şi, mai ales, când "orice tânăr scriitor are conştiinţa mai multor generaţii de scriitori îndărătul său, în patria şi în limba sa, recunoscuţi în general a fi mari. Importanţa acestui fundal (*background)* pentru tânărul scriitor este incalculabilă". Situaţie importantă şi probabil decisivă şi pentru formarea "literaturii emergente"[52 bis]. Definiţie poate vagă şi controversabilă. Reflecţia literară a secolului 20 n-a găsit însă una mai "bună". Ar fi şi o nouă dovadă a inconsistenţei fundamentale a unor astfel de concepte prea elastice. Fenomenul, mult mai general, va fi evocat pe larg la timpul său: este vorba, de fapt, de "criza" însăşi a ideii de literatură. Ea va fi analizată în volumul următor.

Ceea ce este absolut sigur: frontierele de stat ale unei ţări nu mai fixează, câtuşi de puţin, nici limitele, nici identitatea unei literaturi naţionale. În Europa secolului 20, frontierele s-au schimbat de mai multe ori. Literaturile – ca să ne exprimăm astfel – au rămas însă mereu "pe loc". A existat, de altfel, cu adevărat, o "literatură austriacă"? Îşi încetează ea existenţa prin dispariţia statului austriac, prin *Anschluss*? S-au formulat îndoieli serioase şi înainte şi după 11 martie 1938 (T. Mann etc.).[53] *B.R.D.* şi *D.D.R.*? Sunt (sau au reprezentat vreodată) *două* literaturi germane distincte? Dispariţia recentă a "Republicii Democratice Germane" dovedeşte, o dată mai mult, atât obsesia cât şi inconsistenţa graniţei politice, de înlocuit cu una mult mai stabilă, cea filologică. Scriitorii irlandezi aparţin literaturii engleze etc. În legătură cu B. Shaw şi alţi scriitori celebri se aminteşte doar "originea" lor irlandeză. J. Conrad, polonez, este, în mod evident, scriitor de limbă engleză, prin liberă voinţă, efectiv integrat literaturii engleze. Astfel de cazuri sunt numeroase.

Situaţia Elveţiei, stat federal, multinaţional, care formează o "uniune", nu o "unitate", cu patru literaturi naţionale, este emblematic. Pare deci un nonsens să se vorbească de o "literatură elveţiană". Se preferă, în general, formula *Lettres suisses* sau *Le 4 letterature della Svizzera* (Guido Calgari, 1968): germană, franceză, italiană ("ticineză") şi romandă. Scriitorii elveţieni de limbă franceză (C.F. Ramuz, de pildă) sunt "francezi" (de expresie franceză), fără a fi însă şi "francezi" (cetăţeni francezi). Ch. Plissnier este un "scriitor belgian de expresie franceză" sau "scriitor francez din Belgia" (formulă alternativă, la fel de valabilă). Deşi s-a preconizat şi în Elveţia idealul unei "poezii naţionale" (Virgil Rossel, *Histoire de la littérature suisse*, 1910), nici un cercetător elveţian serios (F. Jost, M. Gsteiger etc.) nu mai crede, în a doua jumătate a secolului, în existenţa unei "literaturi

elveţiene" distincte. Se preferă, în cazul scriitorilor francofoni, formula de compromis *littérature romande*, prin determinarea predominant geografico-lingvistică. În versiune germană: *Französichsprachige Literatur*[54]. Criteriu, de fapt, convenţional, de taxinomie practică, expeditivă, în interiorul unor categorii şi mai largi: *Die Zeitgenossischen Literaturen der Schweiz.*

Când întreaga problemă se "mută" pe teritoriu american – şi este de observat tendinţa permanentă a epocii de a lărgi şi, până la urmă, chiar de a pulveriza frontierele georgafico-naţionale ale literaturilor – toate dilemele şi impreciziile "literaturii naţionale" devin şi mai evidente. Deşi literaturile engleză şi americană folosesc aceeaşi limbă, secolul este unanim în a recunoaşte două literaturi bine distincte. Mai mult: literatura americană se "vrea", se "simte" deosebită şi de cea canadiană, australiană şi de a celorlalte ţări anglofone. Este evident că, în astfel de situaţii, intervin cel puţin doi factori puternici, dar de fapt nespecific literari: conştiinţa de mare (sau de "cea mai mare") putere a lumii. La ea se adaugă şi o vie conştiinţă a independenţei şi identităţii culturale, bine distincte de a restului lumii. Până la urmă, doar astfel de argumente sunt invocate şi acceptate. Ele sunt anticipate şi de cele mai clasice "teorii" ale literaturii[55].

Definiţia tinde să se transforme într-o adevărată aporie, mai ales în cazul literaturilor sud-americane. Situaţia lor este însă deosebit de interesantă şi pentru alte două tendinţe contemporane: 1. Ideologizarea intensivă a conceptului de "naţionalitate literară", după cum vom vedea imediat; 2. Sincronizarea, în general mecanică, epigonică, aproape servilă, cu ultimele teorii literare la modă, franco-pariziene ("literaritate", structuralism, semiotică etc.), care debarcă *en force* şi în America de Sud. De unde apariţia unor contradicţii teoretic insolubile. Şi, în definitiv, există, într-adevăr, o literatură "specific" boliviană, chiliană, cubaneză sau braziliană, în afară de determinări exterioare şi de limbă, de eroi şi teme şi mai ales de frontiere politice?

Fenomenul se observă foarte bine în cărţile a doi critici sudamericani, unul cubanez: Roberto Fernández Retamar şi altul columbian: Carlos Rincón, total ignoraţi în Europa. Ei sunt, bineînţeles, "angajaţi", revoluţionari-marxişti, dar şi... structuralişti. Revendică o "teorie literară hispanoamericană", specifică, independentă, în acord cu practica recunoscută ca fiind singura determinantă pentru definiţia literaturii etc. În acelaşi timp, ei nu se pot sustrage fascinaţiei "literarităţii" dominante. Fiind însă o categorie literară universală, esenţială, ea elimină – radical şi definitiv – toate restricţiile sociale, tradiţionale etc. impuse de ideologie. Incompatibilitate evidentă.

Este deci foarte concludentă urmărirea pe texte a acestor zig-zaguri, inconsecvenţe şi contradicţii inevitabile[56]. Literatura împinge spre... "autonomie", ideologia revoluţionară spre... independenţa şi specificitatea radicală a literaturii naţionale (de ce nu, în definitiv, în această logică, şi un

specific naţional "peruan", "uruguaian", sau "panamez" de pildă?). Precizările despre existenţa unei anume *literatura documental* sunt inconcludente. Iar cele "rasiste" (căci există şi dintre acestea, despre o anume *mestiza*, metisaj) rămân total exterioare literaturii. Cei mai mari scriitori sudamericani actuali: Fuentes, Borges, Paz, Cortazar, Llosa, Marquez etc. sunt, de fapt, mai mult "europenizaţi" şi "cosmopoliţi" decât "specific sudamericani". Se admite, uneori, în spirit concesiv, printr-o taxinomie pur empirică, existenţa unui "sistem mondial" literar (=literatura universală), în interiorul căruia ar exista şi alte "sisteme" sau "subsisteme". Iar unul dintre acestea ar fi reprezentat de două literaturi de limbă spaniolă: literatura iberică (europeană) şi cea hispanoamericană[57]. Simplu expedient de tip "comparatist", de fapt. Ce este un "sistem mondial"? Dar un "subsistem"? Termenii, aparent foarte scientişti, n-au, de fapt, nici o rigoare.

6. Apariţia noilor literaturi naţionale, în perioada postcolonială ("literaturile postcoloniale"), dă acestui concept un nou impuls şi actualitate. Este, de altfel, unul din fenomenele literare globale cele mai tipice ale epocii. Analogiile cu extinderea curentului simbolist la sfârşitul secolului trecut şi la începutul celui actual (definit uneori chiar "primul curent literar internaţional"), urmată de extinderea "mondială" a curentelor de avangardă, în prima jumătate a secolului 20, sunt efectiv posibile. Perimată, pentru unii, pe vechiul continent, ideea de literatură naţională îşi dovedeşe însă, din plin, legitimitatea şi vitalitatea în alte zone, mult mai vaste, ale geografiei culturale: America de Sud, Africa, Asia, Oceania etc. Apar noi domenii de cercetare literară. Specializările se diversifică. Şi, din punctul nostru de vedere, cea mai importantă este îmbogăţirea efectivă a terminologiei literare. Se impune, mai întâi, ca o mare realitate, categoria globală a "noilor literaturi naţionale"[58]. Iar în cadrul său se fac recunoscute noi literaturi, unele foarte exotice, definite global ca *indigenous literatures* sau *Pacific Literature* (noua literatură din Papua şi Noua Guinee, de pildă[59]). Iar acestea se recunosc deschis, agresiv chiar, "indigene". Opuse tradiţiilor orale locale (folcloric-native), dar mai ales culturii occidentale dominante. Orientarea lor, ideologic-militant anticolonialistă, va fi evocată în continuare.

Termenul cel mai curent, care sfârşeşte prin a se impune, este *emerging* sau *emergent literatures*[60]. Sunt literaturile care "se formează", "ies la suprafaţă" chiar sub ochii noştri. Această diferenţiere literară face parte din procesul general al noilor "ideologii naţionale". Nu, în primul rând, pe baze lingvistice, cât etnice, rasiale şi, până la un punct, istorice şi culturale. Fenomenul se observă cu claritate chiar şi în SUA, aparent monolitice din punct de vedere lingvistic-literar. El nu ocoleşte nici Marea Britanie. Legată încă de trecutul său imperial (şi mai ales în ceea ce s-a numit "Thatcherite period"), unii observatori constată şi în Anglia o preocupare vizibilă pentru

existența "populației britanice rasial pure"[60 bis]. Apare pe solul american și o literatură *chicana* (hispanofonă) și chiar o nouă identitate a autorilor (cetățeni) americani, de origine asiatică, așa-numiții *Asian American Authors*[61]. Afirmarea existenței categoriei *Afro-American Writers* este și mai energică. Nu există o "singură literatură etnică", americană în speță, ci "un produs multietnic", "un corp multietnic al literaturii asiatice-americane". Celebrul *melting pot* prezintă deci tendințe de dezagregare și contestare, mai ales sub influența așa-ziselor *cultural* sau *intercultural studies* în plină dezvoltare. Aceeași situație se constată, pe scară tot mai largă, aproape în toate fostele colonii engleze din Africa (noile literaturi: nigeriană, camerunează etc.) sau portugheze (literatura din insulele Cabo Verde[62], de pildă). Proces de altfel în plină evoluție.

Ideea de specificitate literară tinde, în același timp, să se consolideze, dar, pardoxal, să se și pulverizeze. Cine și-ar fi imaginat, numai cu câteva decenii în urmă, că se poate semnala chiar și existența unei *Black Aesthetics* sau a unei *Caribbean Aesthetics* insulare? etc.[63]. Tendința generală este de "africanizare", nu și de *négritude*, noțiune considerată depășită și mult prea elitistă. Opoziția, redusă la ultima expresie, este deci de ordin rasial, tradusă radical în termeni culturali-ideologici: *Pan Africanisme, Pan Asian-American, Afrocentrism,* urmată de "demascări" de tipul: Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1954). Dar apar și nu puține nuanțe, în zona "metisajului", prin tendințe noi, denumite *créolisme, mulatrisme, négrisme lusiste etc.* Controversa se lărgește considerabil. *Aculturalizării* i se opune, în spirit net polemic, teoria lui *contre-acculturation,* naționalist-independentistă (barbarism inevitabil). Influența culturală "albă", asimilată (greșit sau nu) oricărei "forme posibile de imperialism cultural", este brutal respinsă.

Există, bineînțeles, și o versiune neutră, obiectivistă, științifică și voit dezideologizată a acestor preocupări. Ele sunt tot mai extinse în lumea culturală occidentală, după al doilea război, urmare directă a decolonizării. Noile literaturi devin obiect de studii literare, foarte specializate, de seminarii, colocvii, congrese internaționale și mese rotunde, declarat neutraliste și apolitice. Apar reviste cu programe și sumare strict orientate (de exemplu *Review of National Literatures,* 1970; *Amerasia Journal,* 1974), consacrate exclusiv clarificării "problemelor identității literaturii naționale". Sistematizarea pe zone cultural-lingvistice devine și ea inevitabilă. De unde și studii de sinteză despre *New English Literature (African-African-American, Australian, Canadian, Indian, New Zealand and Pacific West Indies)*[64], cât și bibliografii foarte tehnice utile, de tipul *M. C. A. Bibliography of Asian American Literature* (inclusiv coreeană, sud-asiatică, vietnameză etc.). Referințele posibile sunt însă mult mai numeroase (obiectivele noastre nu sunt bibliografice). Reținem doar marile direcții ale acestor preocupări. Ele

erau inimaginabile la începutul secolului.

Regăsim, în mod firesc – şi în acest vast şi semnificativ compartiment al studiilor literare actuale – orientările esenţiale ale epocii. La un pol – masiv şi de departe predominant – sunt contribuţiile de "literatură comparată": descriptiviste, pozitiviste, documentare, de o reală utilitate introductivă şi informativă. Dar, de cele mai multe ori, nimic mai mult. Pentru succesorii vechilor imperii coloniale, Africa pare să fie un punct deosebit de atracţie. Marele precursor, în acest domeniu, rămâne Leo Frobenius, cu importanta sa operă de sinteză *Kulturgeschichte Afrikas* (1933). Va fi urmat de istorici ai literaturii neoafricane germani (J. Jahn), belgieni (Albert Gérard, foarte activ în acest domeniu)[65] etc. Astfel de cercetări regenerează, în parte, şi studiile despre "literatura orală" (*Les nouvelles littératures orales)*[66]. Problema "emergenţei" rămâne, în continuare, la ordinea zilei[67]. Se publică antologii "africane". Unele edituri, precum casa olandeză Rodopi, inaugurează colecţii specializate de studii interculturale şi postcoloniale *(Cross Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures in English).* Raza vizuală a acestor investigaţii este extrem de întinsă. Extragem doar câteva titluri: *Literature of Asian America, Postcolonial Essays in Latin America* etc. Ele ne familiarizează tot mai mult, prin noi termeni, cu realitatea globală a "literaturii universale" şi cu necesitatea de a lua atent în discuţie şi acest concept (după cum vom vedea, pe larg, în capitolul următor).

Este, ceea ce face *cavalier seul*, de fapt, în comparatistica europeană, francezul total atipic, Etiemble, în câteva volume concepute şi redactate într-un stil diametral opus erudiţiei academice. Eseistic, polemic, foarte personal, nu totdeauna prin izvoare chiar de primă mână (este de altfel şi dificil să fii "specialist", să spunem, în *tagalog*, când nu eşti "indigen" sau nu te-ai specializat şi familiarizat cu literatura filipineză), dar deschise, cu mare simpatie şi receptivitate, spre toate literaturile lumii. Dintre cele extraeuropene şi extraamericane: chineză, japoneză, filipineză, malaeză arabă, turcă, africană, bengaleză, coreeană, *littérature pintupi* etc. Comparatismul sorbonard rămâne *bouche bée* în faţa acestui spectacol demonstrativ, profund derutant şi iritant pentru "specialiştii" (minori) ai unui singur domeniu. Operă critică sau numai de popularizare a unor noi concepte, ea are meritul de a legitima şi integra – fie şi la modul paradoxal, în orizontul literar european, din ce în ce mai evident "provincial" (cu şi fără ghilimele) – literaturile exotice, insolite, nefamiliare, sau pur şi simplu (încă) necunoscute. "Eurocentrismul" pare în orice caz, în era comunicaţiilor mondiale, a lui *global village* şi *one world,* tot mai depăşit şi redus la proporţii reale. În acest caz precis, mai ales, destul de reduse. Concepţie expusă cu vervă în *Essais de littérature (vraiment) générale* (1975), *Quelques essais de littérature universelle, Nouveaux essais de littérature universelle* (1992). În ultimul,

între alte referinţe româneşti, se discută pe larg şi numărul monografic din *Cahiers roumains d'études littéraires* (3/1980), consacrat simbolismului românesc. Bineînţeles, astfel de ecouri trec la noi total neobservate. Nu prezintă nici o importanţă. Nu sunt "cronici literare" de strictă actualitate... Handicap esenţial.

7. Evoluţia, într-un fel "normală", a ideii de *literatură naţională* – ca urmare a factorilor trecuţi în revistă – suferă în secolul 20 şi o profundă degradare. Este vorba, într-un sens, de un aspect "original". Dar, în acelaşi timp, şi profund negativ, de eroziune şi alterare maximă. Conceptul se politizează. Devine pur ideologic, de o denaturare şi exacerbare uimitoare a implicaţiilor sale extraliterare. Ideea de "naţionalitate literară", perfect legitimă, se transformă într-o adevărată ideologie a "naţionalismului" literar: extremist, ofensiv, intolerant, manipulat politic. Literatura devine doar un instrument polemic şi de pură propagandă. Specificitatea sa este ignorată sau disprețuită deschis, cu o dezinvoltură totală. Este şi unul din aspectele importante ale crizei ideii tradiţionale (estetice) de literatură.

Nu este mai puţin adevărat că tradiţia "naţională" a literaturii rămâne încă puternică şi că secolul 20 moşteneşte, de fapt, o "ereditate" foarte "încărcată". Efectele asupra conştiinţei literaturii sunt considerabile. Naţionalismul romantic se bucură în continuare de mare prestigiu, mai ales în Germania, în cercurile naţionaliste, orientate politic la "dreapta". Dar nu numai în această ţară. Ideile despre literatură ale lui A. Bartels le-am amintit. Ele se sistematizează şi în alte texte (*Neue Ideale*, 1901), în doctrina *Volk oder Literatur*. O publicaţie a epocii are titlul de *Blätter für Literatur und Volkstum*. În această perioadă, ideea de *Kultur* devine un concept naţionalist normativ. Există o legătură organică între *Heimatkunst* ("arta patriei") şi *mundartliche Dichtung* ("poezia dialectală")[A5].

Ideea de *Volksgeist* se dovedeşte şi ea foarte puternică. Literatura este chemată să contribuie la trezirea şi dezvoltarea conştiinţei de sine a unei naţiuni, la consolidarea şi stimularea tradiţiei sale istorice şi culturale. Concepţia dominantă despre naţionalism este de a constitui "o stare de spirit, care face ca suprema lealitate a individului să fie numai pentru naţiunea-stat"[68]. Astfel de definiţii trec şi în unele dicţionare literare: "Exaltarea pe toate planurile personalităţii naţionale integrale"[69]. Literatura nu se poate manifesta şi dezvolta, în nici un caz, într-un *vacuum* naţional. Dar relaţia este (sau poate fi) şi inversă: "Dacă literatura unei naţiuni decade, naţiunea se atrofiază şi decade şi ea". Astfel de concepţii sunt propagate şi de unii poeţi ca Ezra Pound, cu o evoluţie politică fascizantă şi chiar colaboraţionistă în timpul celui de-al doilea război mondial[70]. Autorităţile americane au arătat însă o mare clemenţă pentru un astfel de "caz". Model, în felul său, şi de rezolvare a problemei... "dosarelor" româneşti?

Afinităţile evidente dintre extremismul mişcărilor de avangardă şi ideologiile politico-sociale şi mai extremist-revoluţionare ale epocii au urmări literare dintre cele mai importante. După o perioadă de oscilare şi seducţie exercitată de revoluţia bolşevică, "ideologia" futuristă, mai întâi patriotică, devine net naţionalistă şi pro-fascistă. Colaborarea agitată dintre B. Mussolini şi F.T. Marinetti, în numele valorilor "italiene", devine nu mai puţin un fapt istoric[71]. Mult mai acută şi mai bine sistematizată, cu efecte mult mai grave, este recuperarea şi manipularea literaturii de către naţional-socialism. Conceptele de bază sunt *Sprache und Volkstum* şi, mai ales, *Blut und Boden.* Lozincile de bază sunt profund tradiţionale, conservatoare, chiar reacţionare: *Nation, Volk, Rasse,* deci rasism şi antisemitism militant. Apar şi concepte literare noi: *sozialistische National-Literatur, Dichter und Dichtung des Nationalsozialismus, Nazi-Literatur* şi chiar *Nationalsozialisticher Parnass* (sic), printr-un amestec straniu de "clasic" şi "modern". Se exaltă toate forţele naţionale, intelectuale, tradiţionale, *Kräfte des Volkstums,* şi se combate cu violenţă "decadenţa culturală" (*Kulturelle Niedergang),* respectiv: liberalismul, estetismul, avangarda, "arta decadentă" (*Entartete Kunst,* prin expoziţii celebre, dar cu efecte contraproductive de antipropagandă). Literatura devine, în spirit totalitar, un instrument al politicii de Stat şi o armă a maşinii hitleriste de război[72].

Prin durată, metodă, dogmatizare şi birocratizare, interpretarea marxist-comunistă a literaturii are efecte şi mai grave. Unele de-a dreptul catastrofale. Scriitorul este confiscat total. Devine funcţionar de stat şi agent de propagandă. Că este obligat să devină şi "naţional", reprezintă doar o concesie tactică. Doctrina oficială marxistă prevede pentru toate literaturile lumii o reţetă unică: "Naţională în formă, socialistă în conţinut". Teoriile lui A. Gramsci despre *Conceptul "naţional-popular"* (de care am amintit) par foarte moderate şi chiar de bun simţ faţă de "prelucrările" sovietice ulterioare, de un simplism agresiv imbatabil. Micile sale accente de autarhie şi chiar de şovinism italian, contra hegemoniei intelectuale şi morale a scriitorilor străini[73], sunt lăsate mult în urmă de birocraţii literari sovietici. Cât priveşte reciclarea suprarealiştilor francezi în "naţionalişti", teleghidaţi de Moscova împotriva planului Marshall şi a influenţei americane, spectacolul acestui oportunism penibil face parte din peisajul ideologic strident al stângii occidentale după al doilea război.

Evident, ne aflăm în perioada "războiului rece", când, la "Institutul Literaturii Mondiale" de la Moscova se deplângea absenţa ideii naţionale în literatura americană şi se contesta, mai ales, *The American Dream.* Dar a transforma "realismul socialist" în "realism naţional" la ordinul *P. C. F.,* încă înainte de 1940[74], şi a transforma pe un Aragon într-un teoretician al poeziei... "naţionale", întemeiată pe tradiţie, pe "iubirea de patrie", în stil

prosovietic, depăşeşte totuşi puterea de previziune literară. *Volte-face* integrală. Acelaşi Aragon mai cere *par surcroît*, în 1953, să înceteze odată "spiritul experimental", care mai persistă – nociv – în literatura franceză, începând cu Rimbaud, şi "să se restabilească profundul curent al spiritului naţional", "sentimentul naţional care renaşte în fond şi în formă" şi alte asemenea poncife uluitoare[A6]. Ele sunt imposibil de apărat fie şi prin "poezia rezistenţei" din al doilea război mondial, la modă pentru o scurtă perioadă după 1945. Şi în D.D.R. suprarealiştii devin comunişti şi chiar scriitori oficiali (J. Becher etc.), dar, în general, sobrietatea – comparativ vorbind – este ceva mai mare. H. Mann are chiar idei rezonabile: "O naţiune devine şi creşte odată cu literatura sa"[75]. Relaţia fundamentală este de interdependenţă şi condiţionare naţională reciproc valabilă. Concluzie, în general, în spiritul adevărului.

După 1945, formarea aşa-zisului "lagăr socialist" în Europa de Est, are ca efect – printre alte grave urmări ideologice – şi impunerea acestei concepţii literare în întreaga zonă de ocupaţie şi influenţă sovietică. Deoarece definiţiile sunt stereotipe şi fără nuanţe, rezumarea lor este extrem de uşoară. Patru dogme marxiste sunt dominante: 1. Literatura este "naţională în formă şi socialistă în conţinut", teză reluată până la saţietate, inclusiv în numeroase versiuni româneşti[76]; 2. Conştiinţa naţională s-a format prin dezvoltarea modului de producţie burghez, pe baze "capitalist burgheze"[77]; 3. Între socialism, scriitori şi literatură există o armonie ("antantă") desăvârşită[78], mit pur propagandistic dezminţit permanent de realitate; 4. Ţările şi literaturile socialiste au trăsături comune şi diferenţieri specifice; teza din urmă este afirmată cu discreţie, dar şi cu oarecare insistenţă (mai ales în D.D.R. şi Ungaria)[79]. Există o vie preocupare, nu fără unele nostalgii şi implicaţii politice, şi pentru "naţionalitatea scriitorilor din Europa centrală"[80]. De recuperat, reintegrat, revendicat, reactualizat etc. după caz...

Naţionalismul literar în lumea occidentală are alte aspecte. El constituie, nu mai puţin, o realitate a epocii[81]. Exemplul cel mai concludent îl oferă, înainte şi după 1945, spiritul literar francez. El este instinctiv şi inocent naţionalist, uneori chiar spontan "şovin". Dovezile cele mai concludente, din primele decenii, sunt oferite de Ch. Maurras şi M. Barrès, autori ai devizei *retour à la terre*. Prestigiul literar francez, considerabil, determină pe unii (Hugo von Hofmannsthal, de pildă) să vadă în literatura franceză un ideal literar, inclusiv pentru germani. Doar în Franţa ar exista "sensul adevărat" al literaturii[82]. Ceea ce, în mod evident, este o mare exagerare. După război, ideologia gaulistă intensifică aceste sentimente pline de amor-propriu naţional şi prin accente antiamericane. A. Malraux susţine că atunci când pronunţi cuvântul "literatură" nu te gândeşti, în primul rând, decât la literatura pe care o cunoşti mai bine. "Literatura este, mai întâi, cea proprie (naţională, *la*

sienne)"[83]. Deci franceză. Se pot da însă şi alte exemple mai minore.

Studii literare concludente pun în lumină vitalitatea sentimentului naţional şi în literaturile anglo-saxone: irlandeză în primul rând, care ar dori "să bată" literatura engleză pe propriul său teren, limba engleză (vezi W.B. Yeats, B. Shaw etc.). Dar aceeaşi tendinţă se constată şi în literatura engleză[84] şi, se înţelege, americană. Dezvoltarea unei conştiinţe literare specific americane este pusă în legătură directă cu lupta pentru independenţă, democraţie, idealurile societăţii americane. Criticii sunt chemaţi (de către Van Wyck Brooks) să devină "cei ce trezesc conştiinţa naţională" (*national awakeners)*, în numele "nobilei religii a naţionalismului"[A7]. Limbaj, uneori excesiv, ulterior abandonat. Semnificativ însă pentru primele decenii. El va fi reluat, schimbându-şi doar culoarea, de un întreg discurs rasial şi/sau feminist, pe tema aşa-zisului *Africanist character* existent în literatura americană: *Black women writers, lesbian (or black-lesbian writers),* dar şi *chican writers* şi alte minorităţi de diferite tipuri[A8]. Dezvoltarea literaturii americane este studiată şi în ansamblul său ca un "caz" tipic de "decolonizare". Altfel spus, de desprindere totală de literatura europeană.

Procesul este, de fapt, general şi el se intensifică mai ales după al doilea război, pe fundalul confruntării dintre marile blocuri ideologice şi pacte militare. Deosebit de vizibile sunt efectele în zona de influenţă americană, anglo-saxonă în general. O confruntare între naţiunile dezvoltate şi subdezvoltate în interiorul zonei dominante se constată de asemenea. Literaturile ţărilor subdezvoltate fac un adevărat complex regionalist şi defensiv, de sensibilizare, prezervare şi afirmare a identităţii naţionale. Cazul cel mai tipic este al literaturii canadiene. Ea dezvăluie chiar un dublu "complex de identitate"; în interiorul limbii engleze, prin disociere de literatura engleză şi/sau americană, pe de o parte[85], dar şi al afirmării naţionalităţii literare franceze (în provincia Québec), pe de alta[86]. Se publică şi o *Canadian Review of Studies in Nationalism.* În astfel de situaţii, se verifică, încă o dată, că definiţia literaturii prin eticheta statului-naţiune nu mai este operantă în noile condiţii ale secolului 20.

Cazul literaturilor sud-americane este şi mai concludent. Propaganda ideologică maxistă, anticolonialistă, cade pe un teren deosebit de receptiv. Fostele colonii spaniole reclamă, în esenţă, o triplă independenţă: de literatura spaniolă propriu-zisă, *literatura madre*; de eurocentrism şi canoanele sale literare (astfel de ecouri s-au făcut şi se fac auzite şi în Europa); şi, mai ales, de imperialismul "colonialist", yankeu în speţă. Limbajul este marxist sau marxizant până la platitudine, chiar dacă reclamarea independenţei culturale este, în principiu, legitimă[87]. Dar în ce măsură, repetăm, se poate vorbi, efectiv, de un specific literar "peruan", bine distinct de cel "venezuelian", de pildă, rămâne mereu un mare şi irezolvabil

semn de întrebare. Mai ales că principiul diferenţierii începe să acţioneze chiar şi în interiorul fiecărei literaturi neo-hispanice, în parte, prin revendicarea dreptului la existenţă şi a literaturilor aborigene. *Quechua escrita*, între altele, este prezentată, mai ales, ca formă de "rezistenţă culturală indigenă"[88]. Aceleaşi observaţii s-au făcut şi în legătură cu noile literaturi africane (nigeriană, de pildă)[89], din zona Pacificului etc.

Operaţia este, în toate cazurile, polemică şi demistificatoare. A găsi un punct de echilibru într-o controversă predominant ideologică este, practic, imposibil. Dar, în unele situaţii, reacţiile sunt şi necesare şi remarcabile. Poate cel mai bun exemplu este oferit de analiza şi demontarea imaginii despre "Orient" constituită în "Occident" şi chiar în Orient, de pildă, în Japonia. Punctul de plecare este propria imagine, deformată şi inocent (sau nu) mistificatoare (cazul romantismului filo-oriental, între altele), dublată de un sentiment de superioritate şi de evidente interferenţe politice[90]. Sunt numeroase indiciile, mai ales în ultimele decenii, conform cărora lumea islamică nu mai acceptă eticheta "exotismului" stereotip şi definit în termeni exclusivi şi restrictivi occidentali. Inclusiv turistico-literari.

Cât de rezistent se dovedeşte naţionalismul literar, şi la sfârşitul secolului 20, o dovedeşte şi neaşteptata sa vitalitate şi carieră în Europa de Est, după destrămarea blocului sovietic. Succesul ideii de identitate naţională – cu toate implicaţiile sale ideologice – nu se constată numai în zonele cu explicabile şi legitime reflexe anticoloniale. În timp ce în Europa occidentală, naţionalismul, inclusiv literar (fără a fi complet dispărut) are o poziţie cu totul marginală, în Europa orientală, în fostele state comuniste, situaţia este diametral opusă.

Naţionalismul devine metoda, subterfugiul şi alibiul prin care comunismul încearcă şi reuşeşte nu numai să supraveţuiască, dar – în unele ţări – să constituie chiar ideologia dominantă, sub forma naţional-comunismului. Căci ideologia naţionalistă poate absorbi, asimila şi sintetiza cu uşurinţă o întreagă serie de idei comuniste: ostilitatea antioccidentală declarată, mitul şi psihoza încercuirii, tendinţele izolaţioniste, autarhice, populismul, orientat în sens etnicist etc. "Capitalistul" devine "Străinul" (invariabil suspect, spion, diversionist). Când el se declară doar "capitalist", naţionalism-comunismul îl respinge încă o dată cu lozinca (în România): "Nu ne vindem ţara" etc. În această zonă estică, ideologia internaţionalistă, universalistă, rămâne în continuare dubioasă, apatridă, denunţată ca fiind "de nicăieri" (înţelege fără origini naţionale, etnice, locale, rurale etc.), respinsă cu violenţă. Expresia sa pur literară – şi mai ales teoretico-literară – este slabă, anemică, într-adevăr. Dar ea se trădează în continuare, prin tendinţe folclorizante, etniciste şi "ortodoxiste", prin reactualizarea unor mituri naţionale etc.

8. O evoluţie foarte importantă, sub unele aspecte chiar definitorie pentru conştiinţa literară a secolului 20, o reprezintă ceea ce se poate numi, fără exagerare, "internaţionalizarea" *literaturii naţionale*. Este vorba de un proces consecutiv noilor relaţii internaţionale ale epocii. Ele cunosc, mai ales după al doilea război mondial, o intensificare considerabilă şi pe multe planuri. Literaturile naţionale n-au fost, de altfel, niciodată fenomene total izolate. Temele, tipurile, ideile literare au circulat în permanenţă şi în diferite direcţii. Traducerile au fost o realitate constantă şi universală. Dar abia în această perioadă (şi îndeosebi după 1945), fenomenul relaţiilor şi interdependenţelor literare se extinde în proporţii fără precedent în istorie.

Asupra ideii de *literatură naţională* se exercită, în consecinţă, o dublă presiune: relaţiile multiple, în continuă extindere, duc la subminarea şi, într-un sens, la "diluarea" tot mai accentuată a ideii de *literatură naţională*. Ea nu mai poate fi gândită şi studiată în mod izolat. Dar, pe de altă parte, fondul "naţionalist" originar al literaturii – stimulat şi de motivaţiile ideologice ale epocii trecute în revistă – opune în continuare o rezistenţă dârză. Uneori, ea îmbracă formele intolerante şi agresive de care am amintit.

De unde o tensiune *naţional/universal* în literatură întru totul specifică, îndeosebi celei de a doua jumătăţi a secolului actual. Ea se verifică din plin şi în cazul noilor literaturi "emergente". Dialectica lor interioară este, adesea, chiar mai actuală: tendinţa de bază este de a se autodefini şi deci delimita radical nu numai faţă de literaturile dominante, dar şi de celelalte "noi" literaturi "concurente". Însă, în acelaşi timp, ele nu se pot sustrage, în mod obiectiv, noilor relaţii internaţionale ale epocii. Extinderea enormă a sistemelor de comunicaţii moderne *multimedia*, care intensifică o gamă de interdependenţe, produce, totodată, o uniformizare inevitabilă. Cel puţin sub unele aspecte. De unde, o tendinţă continuă de diferenţiere şi integrare, de rezistenţă la "concepţia hegemonică a literaturii"[91], exercitată de diferite "imperialisme literare". Ele nu sunt decât consecinţa, directă sau indirectă, a imperialismului politico-economic al epocii, dar, nu mai puţin, şi a politicii de integrare în marile blocuri literare. Dintre acestea, cel anglo-saxon, net predominant, are tendinţa să se confunde cu "universalitatea" literară în cadrul literaturii universale. Poziţia dominantă a limbii (naţionale) engleze explică în bună parte acest aspect, chiar dacă nu în întregime.

Ansamblul acestor fenomene – care au început să fie detectate, definite şi studiate încă din secolul trecut – justifică prin dezvoltarea lor actuală constituirea unei discipline specializate. Este mai mult sau mai puţin cunoscuta "literatură comparată". Un termen-expedient, care de fapt nu acoperă sensul profund al noilor realităţi literare internaţionale şi, mai ales, consecinţele imediate asupra studiilor literare. În plus, încă din secolul trecut, aceste preocupări au fost preluate, redefinite şi, în bună parte, deviate şi chiar

deformate de tendinţele pozitiviste şi istorice ale epocii. Cu alte cuvinte, "literatura comparată" devine o disciplină descriptivă şi istorico-literară, a "raporturilor de fapt", în general "binare" (influenţe, curente, relaţii epistolare etc.) între diferitele literaturi naţionale, aproape exclusiv occidentale. Dacă sub aspect strict documentar progresele acestor cercetări sunt considerabile, definirea esenţială a raportului *naţional/universal,* din nefericire, nu progresează. Se reiau mereu aceleaşi citate clasice (Herder, Goethe, apoi J. –J. Ampère, Ph. Chasles, în cele din urmă J. Texte, spirit de mult mai mică anvergură). Se repetă truisme, banalităţi şi locuri comune, într-un spirit fragmentarist, istoricist şi de specializare extremă, radical opus sintezei.

Transformată tot mai mult într-o disciplină strict didactic-academică, "literatura comparată" a ieşit de fapt, şi fără glorie, din actualitatea conştiinţei literare actuale. Până acolo încât "Prezentarea" revistei *Poétique* (1/1970) vorbeşte cu superior (şi justificat) dispreţ de "falsele remedii ale defunctului comparatism". Nu este însă locul evocării acestei "crize" a "literaturii comparate". Chiar şi unii adepţi foarte academici ai acestei discipline recunosc necesitatea "reexaminării" şi "redefinirii" sale[92]. Problema centrală, în cadrul preocupărilor de faţă, este doar următoarea: poate această "disciplină" să definească în mod exact relaţia *naţional/universal* în literatură? Şi să tragă în consecinţă toate concluziile, unele inevitabil teoretice, din analiza, în profunzime, a acestui raport? Şi astfel să contribuie efectiv la definirea ideii de literatură? Răspunsul este, din nefericire, negativ.

Situaţie de reţinut, totuşi, deoarece ea pune în evidenţă una din contradicţiile fundamentale ale definiţiei înseşi a literaturii. Există, pe de o parte, în mod incontestabil, "literaturile naţionale", fiecare cu o vie conştiinţă a identităţii sale. Până acolo încât s-a putut vorbi de un anume "naţionalism" şi în "literatura comparată" (şi chiar de un conflict între "şcoala franceză" şi "şcoala americană", de pildă). Dar, pe de altă parte, de îndată ce se prescrie comparatismului studiul "confruntării dintre literaturile particulare", "a fi comparatist" înseamnă a fi conştient de "diferenţele dintre naţiuni", respectiv de "partea străină" (*de l'étranger)* dintr-un text literar – definind în acelaşi timp literatura comparată drept "studiul literaturii dincolo de frontierele naţionale", a "ramificaţiilor dincolo de frontiere" (nu mai dăm referinţe, extrem de numeroase) – apare dintr-o dată o profundă dilemă. Este, de fapt, alternativa şi dificultatea esenţială a acestui gen de studii literare, mereu în derivă, în căutarea unui domeniu propriu de activitate.

Dacă ele se limitează doar la contactele de toate tipurile, dintre "literaturile naţionale", în timp şi spaţiu, "comparatismul" devine, în mod legitim, "istoria relaţiilor literare internaţionale". De unde, doar un capitol, o ramură sau o varietate a istoriei literare tradiţionale, legitime şi nimic mai mult. Întreaga tradiţie pozitivist-istoristă o împinge în această direcţie, chiar

dacă raza sa de acţiune se restrânge doar la o "disciplină academică", fără mare audienţă. Dar, de îndată ce circulaţia unui element literar este dovedită, iar această difuzare produce fenomene de influenţă, imitaţie, asimilare, adaptare etc. etc., rezultă că prin însăşi această circulaţie se produc şi o serie de fenomene supranaţionale, inevitabil comune. Particularităţile strict naţionale încep deci să se şteargă sau să-şi piardă din semnificaţie. Izolarea pur specifică, în orice caz, nu mai este posibilă. Literatura îşi demonstrează tocmai în acest mod convergenţele, paralelismele, analogiile, similitudinile. În esenţă, unitatea sa morfologică şi esenţială şi, la limită, "constantele" şi "invariantele" sale. Această realitate "literară", unitară" (scoasă la lumină, de fapt, în mod involuntar de "literatura comparată") de "cine" este sau... va fi studiată? Mister "comparatist". Deocamdată impenetrabil. Evident, de teoria literaturii, de ceea ce s-a numit "poetica literaturii comparate". Ceea ce "comparatismul" academic, de tip clasic, descriptiv, istoric, refuză deschis sau tacit. Întrebarea-cheie: care sunt limitele, cum se integrează "literatura naţională" în cea "universală"? Şi ce conţinut şi legitimitate profundă mai au, de fapt, aceste două concepte care se suprapun în bună parte? Întrebări încă fără răspuns "comparatist" precis. În acest punct esenţial, "biografia" ideii de literatură înregistrează un moment de stagnare şi chiar de criză.

Este, în orice caz, unul din semnele evidente că ideea de *literatură naţională* începe, într-adevăr, să se fisureze, să "cedeze". În primul rând, în sensul tradiţional, închis, şi mai ales definitiv stabilizat. Apare specializarea "naţională" inevitabilă, cu tendinţă de localizare şi chiar de pulverizare (regională, provincială, limbi locale, dialecte etc.). Cadrul naţional tradiţional *craque*. Conştiinţa că există un adevărat "panteon literar" şi dincolo de frontierele lingvistice devine tot mai vie[93]. Limitele naţionale ale literaturii încetează să mai rămână fixe, exclusive şi, mai ales, esenţiale. Astfel de observaţii apar, tot mai frecvent, începând din deceniul şase, chiar şi în "literatura comparată". Naţionalismul literar este de fapt, prin el însuşi, un fenomen internaţional[94]. Chiar şi unii vechi comparatişti (ca L. P. Betz) recunoşteau, încă la începutul secolului, că literaturile "naţionale" sau "individuale" nu sunt decât "grupuri locale ale literaturii univerale". Deci doar o "parte" a unui "întreg", calitativ şi semnificativ distinct, calitativ superior. Ca şi toate fenomenele ce decurg din varietatea contactelor literare internaţionale, denumite prin termeni ca: "influenţă", "confruntare", "concurenţă", "rivalitate" etc. Orice formă de relaţie literară supralingvistică sau supranaţională neagă, în esenţă, raţiunea lor ireductibilă de a fi şi deci autarhia literaturilor "naţionale." Conceptul pare deci tot mai depăşit, sub multe aspecte, de realităţile literare internaţionale actuale. Mai ales când sunt privite fără pasiuni ideologice şi de la o anumită altitudine intelectuală.

O notă specifică secolului 20, mai ales în a doua sa jumătate, este – cum

bine se ştie – intensificarea fără precedent a comunicaţiilor şi interdependenţelor literare internaţionale. Relaţiile dintre literaturi cunosc, uneori după dispariţia şi, în orice caz, după slăbirea blocurilor ideologice, o importantă dezvoltare cantitativă şi calitativă. Idealul "republicii literelor", lansat cu putere în secolul 18, începe efectiv să se realizeze. Vom reveni pe larg asupra acestui fenomen în capitolul următor consacrat *literaturii universale.*

Din punct de vedere al *literaturii naţionale,* reţinem, deocamdată, realitatea incontestabilă a integrării continue a literaturilor "naţionale" într-o reţea de comunicaţii globale. Ele fac parte, tot mai mult, din celebrul *global village* al lui McLuhan, din sistemul comunicaţiilor internaţionale *multimedia.* Iar specificul lor comun contribuie, în mod decisiv, la realizarea unei "totalităţi multietnice, multiculturale"[95]. Este şi una din cauzele care explică de ce, în cele mai importante "noi" literaturi, factorii culturali – şi implicit ideologici – predomină asupra celor estetici. Sunt o expresie a unui nou tip de societate şi civilizaţie: "internaţionalizarea sporită (*emerging)* a culturilor, consecinţă inclusivă a globalizării economice şi a comunicaţiilor"[96]. Într-o perioadă când "globul este divizat nu numai între Est şi Vest, dar şi între lumea întâi, a doua, a treia, a patra", deschise toate căilor de comunicaţie literară, globarizarea poate constitui, efectiv, "o soluţie pentru toţi cei interesaţi" (*modus vivendi for all concerned)*[97]. Literaturile estice şi "emergente" – supuse timp de decenii izolării şi restricţiilor totalitare, ca şi din partea fostelor imperii coloniale ce le împiedică să se formeze – trec printr-un adevărat şoc. Ele se văd puse în faţa unei situaţii istorice total noi: dobândirea conştiinţei naţionale libere este dublată, în acelaşi timp, de o presiune enormă a integrării în structuri supranaţionale. Ceea ce face, dacă nu să anuleze, în orice caz să slăbească afirmarea conştiinţei de sine incipiente. Este una din tensiunile spirituale şi literare cele mai profunde ale epocii. Mai puţin vizibilă, deocamdată, în est, dar tot mai evidentă în vest.

"Emergenţa" naţionalismelor locale (ca să reluăm această expresie), după o lungă perioadă de opresiune sau blocare a posibilităţilor libere de manifestare, nu poate totuşi să împiedice rezultatele benefice ale integrării literare. Şi toate duc la atenuarea progresivă a specificităţilor "naţional-naţionaliste". Se admite deci, în mod curent, în perioada actuală, că "interacţiunea" literar-culturală este inevitabilă; că fiecare cultură naţională este, în acelaşi timp, unică şi în relaţie cu altele; că realitatea literară modernă este o formă de "unitate în varietate". T. S. Eliot făcea astfel de observaţii, azi tot mai evidente, în urmă cu decenii[98].

Ulterior, devine aproape un loc comun, mai ales în manualele de "literatură comparată", principiul conform căruia literaturile "se înţeleg" unele prin altele; că "literatura naţională" îşi întretaie "frontierele" cu diferite

"asociaţii literare supranaţionale" şi că nici o literatură naţională nu se dezvoltă, în nici o împrejurare, într-o "splendidă izolare". La limită, integrarea în "literatura universală" şi "viceversa" reprezintă situaţia necesară, ultimă[99]. Pe scurt: cunoaşterea reciprocă, relaţiile de colaborare şi toate formele de sociabilitate literară (de care vorbea şi Goethe încă în secolul trecut (*gesellschaftlich zu wirken),* precursor mereu şi cu veneraţie amintit[100]. Pentru a nu mai aminti şi de intensificarea traducerilor (un alt mare precursor: Mme de Staël). Ele duc la suprimarea "barierelor", începând cu cele psihologice, şi la apropierea progresivă (şi în multiple forme) dintre literaturi. De acest proces profită, în primul rând, literaturile "mici", "exotice" etc. În felul acesta, ele ies din izolare şi încep să-şi vindece complexele de inferioritate. Este, de altfel, şi una din notele cele mai caracteristice ale acestor literaturi neintrate încă în circuitul valorilor literare internaţionale. Literatura română, bineînţeles, nu face excepţie. Tendinţa lor instinctivă, gestul reflex, justificat în esenţă, este de a se proclama, virtual cel puţin, "egale", "competitive" cu "toate" literaturile lumii.

Întregul proces – într-o perioadă de intensă afirmare şi controversă ideologică – are şi puternice conotaţii ideologico-literare, uneori de centru-stânga. Suprimarea barierelor de orice tip, apariţia societăţilor "deschise", dezvoltarea instituţiilor şi acordurilor supranaţionale şi alte asemenea reglementări tind, între multe altele, să elimine şi mentalitatea literară de tip etnicist, "închis", naţionalist sau şovin. Studiile "comparatiste" şi de relaţii interculturale şi interliterare sunt "liberale" şi "internaţionaliste" prin definiţie. Împreună cu frontierele politice "cad" şi cele literare[101]. Intrenaţionalismul "împinge naţiunea de acum înainte la un nivel secundar sau terţiar"[102]. Ceea ce face ca spiritul "local să devină naţional şi cel naţional să devină internaţional"[103]. Un concept nou, precum *literatura post-naţională* este deci posibil şi operaţional. Faptul că el apare în literatura canadiană, de expresie franceză, este cu atât mai semnificativ[104]. Criteriul etnic sau al limbii naţionale nu mai sunt prioritare. Sau, dimpotrivă, precum în cazul limbii engleze, el devine un factor efectiv de "internaţionalizare" literară.

Cât de puternică şi permanentă rămâne, totuşi, tensiunea literară *naţională/internaţională* o dovedeşte, în prima jumătate a secolului, şi cazul – destul de puţin cunoscut sub acest aspect – al avangardelor literare. Ele sunt în acelaşi timp "naţionaliste", din motive de orgoliu literar (futuriştii ruşi resping, de pildă, "imperialismul poetic al lui Marinetti"), dar şi "internaţionaliste" prin vocaţie liberală antidogmatică şi antitradiţionalistă, fundamentală[A9]. Avangarda este, de altfel, un fenomen "internaţionalist" tipic. Suprarealismul tinde să devină un curent efectiv mondial. Faptul că unele din ecourile sale devenite "tradiţionale", recuperate ca atare de istoria literară, se sting după al doilea război mondial, înlocuite prin alte forme de

avangardă, nu face decât să verifice continuitatea acestui fenomen.

El cunoaşte şi alte aspecte ce pot fi încadrate în rubrica, devenită între timp "clasică", a "cosmopolitismului literar": existenţa scriitorilor cu dublă identitate, naţională şi cosmopolită (cazul portughezului F. Pessoa, de pildă), care se "deznaţionalizează" şi "se regăseşte" în acelaşi timp[105]. Fenomenul este destul de frecvent şi în literatura nord-americană[106]. Sau statutul şi mai concludent al scriitorilor efectiv internaţionali, gen T. S. Eliot, Malcom Lawry, V. S. Naipaul, Derek Walcott, ori, recent – de mare notorietate polemică-antifundamentalistă – al anglo-indianului Salman Rushdie. Această categorie, care se extinde, consolidată şi de premiile Nobel de literatură, este greu de situat într-o singură literatură naţională şi mai ales în cea de origine. Fenomenul migraţiei scriitorilor din vechile "colonii" spre metropolă (cazul scriitorilor de origine magrebină emigraţi în Franţa, de pildă) constituie încă o dovadă, între altele, în acelaşi sens.

9. S-a putut observa, între timp, şi cu destulă claritate, modul cum ideea de *literatură naţională* suferă, pe parcursul secolului 20 – şi mai ales în a doua sa jumătate – o continuă şi profundă eroziune. Se poate vorbi chiar de o adevărată criză, de "grandoarea" şi "decadenţa" acestei importante idei literare. O serie de rezistenţe şi critici, tot mai insistente şi limpede formulate, duc la un număr de obiecţii-tip. Toate au ca rezultat final refuzul şi contestarea globală a ideii de *literatură naţională.*

Argumentul-cheie, cel mai des invocat – practic imposibil de respins – este de ordin empiric: nu există literaturi naţionale total independente, izolate. Nici o literatură din lume nu este integral separată şi riguros distinctă de alte literaturi. Fenomenele literare trasnaţionale sunt o inevitabilă şi permanentă realitate şi ele îmbracă o mare varietate de aspecte. Din care cauză, adoptarea "unui punct de vedere supranaţional" devine o necesitate obiectivă. Că această "supranaţionalitate" este studiată în mod predominant istoric ("istoria relaţiilor literare internaţionale") şi foarte puţin sau chiar deloc morfologic, tipologic ori fenomenologic, este o altă realitate. De necontestat rămâne totuşi faptul că de la această realitate pleacă şi disciplina numită "literatura comparată"; pentru mulţi dintre cercetători, acesta ar fi chiar obiectul său specific. Vom reveni asupra acestei situaţii şi în capitolul următor, consacrat *literaturii universale.* Dacă la toate se adaugă şi luarea tot mai necesară în consideraţie a practicii producţiei literare actuale, cu tendinţe evidente de nivelare şi uniformizare, de tipul *literaturii de masă* (obiectul unui alt capitol următor), diferenţierile şi particularităţile naţionale pierd şi mai mult din relevanţa şi importanţa lor tradiţională.

În unele programe de "literatură comparată" devine deci aproape rituală negarea noţiunii de *literatură naţională.* Se resping, pe rând, toate condiţionările "naţionale" exclusiviste (popor, etnie, comunitate lingvistică,

stat politic, spaţiu geografic etc.)[107]. Se destramă astfel, sub ochii noştri, unul din miturile literare cele mai puternice ale secolului 19, intensificate în cel actual. Nu este mai puţin adevărat că efectele negative şi chiar ravagiile "naţionalismului" literar s-au dovedit adesea de-a dreptul catastrofale. Exemple concludente au fost de altfel amintite.

O altă obiecţie-tip, foarte serioasă – care-şi păstrează mereu actualitatea – decurge din istoricismul aceluiaşi secol 19. Ea revine adesea. *Literatura naţională*, ca şi celelalte accepţii ale ideii de literatură, este, în esenţă, un produs, un fenomen şi o noţiune istorică, formulată în lumina unei ideologii dominante. Concluzie reluată şi subliniată cu tărie[107bis]. Deci condiţionată, mobilă, care se transformă în permanenţă. Ea a fost reformulată. Nu se poate deci vorbi de o definiţie rigidă, canonică, *ne varietur*. În această situaţie, de instabilitate istorico-terminologică, se află toate categoriile literare esenţiale (gen literar, formă, tipuri, teme etc.). Din perspectivă inter-naţională, putem explica şi defini mai bine şi aspectele lor naţionale. *Literatura naţională* este deci supusă unor procese de absorbţie şi asimilare, de adaptare la noi condiţii şi chiar la adevărate mutaţii. Ea ascultă, mai ales, de o logică proprie, intrinsecă. Determinările de tip marxist nu sunt, de foarte multe ori, operante. Literaturile naţionale anticipă şi, uneori, chiar contrazic dezvoltatrea socială. Astfel de opinii se fac auzite chiar şi în fosta D.D.R., la spiritele nedogmatice[108]. Orice literatură naţională include, la începuturile sale, un concept "foarte larg (*weitgefasster Begriff*), predominant cultural al literaturii"[109]. Apoi se diferenţiază şi se specializează. Şi despre începuturile literaturii române a fost făcută aceeaşi observaţie, de altfel exactă. Dificultatea de a defini, în general, naşterea unei literaturi naţionale (franceză în speţă), distinctă de exprimarea sa orală şi de folclor, a fost scoasă şi ea în evidenţă[110]. Şi, pentru a reveni la alternativa fundamentală *scris/oral* (examinată în volumul anterior), se poate vorbi de naşterea unei "literaturi" (înţelege *scrisă*), într-o perioadă când oralitatea este – şi de departe – predominantă, precum în evul mediu european?

Tendinţa de a privilegia în primul rând limba, ca factor definitoriu al literaturii naţionale, este negată şi ea cu bune argumente. Dacă este foarte adevărat că tendinţa "literaturilor post-coloniale" este de a-şi forma şi afirma propria "limbă naţională"[111], acestea nu au decât o singură soluţie, dacă nu doresc să rămână la un stadiu strict etnografic, izolat: să adopte una din limbile dominante ale fostelor imperii coloniale (engleză, franceză, portugheză), ceea ce atrage integrarea imediată într-un orizont lingvistic internaţional. El este considerat ca un simplu vehicol de expresie al "geniului rasei şi culturii" proprii, indigene. Nu există o "limbă" şi nici o "literatură africană" delimitată şi definită doar după acest singur criteriu. Scriitorii magrebini, de expresie franceză, acceptă să se integreze, într-un fel de

"Frankistan literar", dar fără a "contrafăce Europa" şi a renunţa mai ales la ceea ce se numeşte în genere "specificul naţional"[112]. Este, de altfel, şi cazul mult mai bine cunoscut al literaturilor europene plurilingve din Elveţia, Belgia, Luxemburg etc.

Obiecţii serioase şi de prestigiu au fost aduse, în diferite faze şi contexte culturale, şi împotriva criteriului etnic. "Literatură naţională" nu înseamnă, în mod esenţial, expresia purităţii etnice, nici "rasism", nici expresia integrală a psihologiei etnice simplist definită (francezii – "raţionalişti", englezii – "pragmatici" etc.). Fenomenul răspândit al "metisajului," al amestecului de rase, este evidenţiat de A. Gide încă din deceniul al doilea al secolului[113]. Literatura franceză, în treacăt fie spus, include nu chiar puţini... români sau semi-români, de importanţă variabilă (Anna de Noailles, P. Istrati, Marthe Bibesco, E.M. Cioran, E. Ionesco etc.). Ce este, de fapt, specific "românesc" sau "francez" în opera lor? Are însă vreo importanţă literară *reală* originea etnică a acestor scriitori?

În planul strict al evoluţiei ideilor literare, pot fi reţinute, foarte sintetic, două reacţiuni semnificative. Cea mai importantă este respingerea categorică a criteriului rasist în critica şi istoria literară (exemple germane importante: A. Bartels, J. Nadler). Nume de prim ordin ca B. Croce[114] şi R. Wellek[115] pot fi citate în primul rând. Aceste reacţii datează din prima jumătate a secolului. Ele sunt formulate într-un spirit "specifist" şi "autonomist" tradiţional, în mare pierdere de viteză în "critica nouă". N-au mai fost reluate de critica *à la page*. De altfel, ea se arată total dezinteresată de astfel de probleme "depăşite". Optică, de fapt, fie hiperspecializată, hiperformalistă, fie provincială. Ceea ce până la urmă este aproape unul şi acelaşi lucru.

Realităţile etnice şi mai ales fenomenele regionale şi de interferenţă nu pot fi totuşi negate. Din punct de vedere "provincial", conceptul de "literatură naţională" pare chiar prea larg şi deci prea vag. Literatura ar trebui studiată pe regiuni, pe provincii, dacă nu chiar pe "triburi" (J. Nadler). Ceea ce duce la o anume fragmentare şi chiar pulverizare a unităţii naţionale, fie şi convenţional recunoscute. S-a mai susţinut că din punctul de vedere al "limbii internaţionale" (care de fapt încă nu există) "literatura (într-o limbă naţională, *n. n.*) este regională" (Anthony Burgess)[116].

Sub impulsul "literaturii comparate", care scoate în evidenţă neconcordanţe reale între frontierele etnico-lingvistice şi politice, pe de o parte, şi fenomenele de "contact" şi "interferenţă", pe de alta, apar şi un alt gen de cercetări. Se fac recunoscute concepte ca *littératures frontalières* sau *letterature di frontiera.* (Se publică şi o revistă italiană specializată cu titlul *Letterature di Frontiera. Littérature Frontalière).* Acestea sunt greu de situat geografic, etnic, politic şi chiar lingvistic. Privilegiată pentru astfel de cercetări este, în primul rând, zona Europei centrale (multietnică şi plină de

"interferenţe"), cu un punct de observaţie bine situat: Trieste. La universitatea acestui oraş s-au şi organizat, de altfel, congrese internaţionale pe această temă: *Letterature di Frontiera: per una cultura della Pace* (1990) şi *L'Identità culturale dei Paesi della Pentagonale e dei Paesi limitrofi* (1991). Preocupări legitime şi pe plan internaţional. Un colocviu *A. I. L. C.*, pe tema "literaturile minoritare", s-a desfăşurat, anterior, şi la Madrid (19-21 oct. 1981).

Foarte acute şi de largă audienţă intelectuală sunt şi dezbaterile – şi mai ales polemicile – în jurul exceselor ideologice ale naţionalismului literar. Ele sunt viguros combătute din două direcţii: a "liberalismului" democratic, pluralist, de tip "clasic", şi a stângii internaţionaliste. Aceasta din urmă este însă inspiratoarea şi organizatoarea binecunoscută a altor excese, intoleranţe şi dogmatisme, respinse, la rândul lor, cu aceeaşi vigoare de spiritele literare libere şi independente. Referinţa fundamentală sunt "drepturile omului".

Exclusivismul naţionalist este combătut, uneori, chiar şi din interiorul său. Conştiinţa literară a "micilor" literaturi suportă adesea cu dificultate apăsarea şi privilegierea canonică a marilor literaturi. "Imperialismul" literar al literaturilor occidentale, favorizat de împrejurări istorice, este, nu o dată, contestat. Reacţia are câteva forme tipice: rezistenţă împotriva modelor străine, declarate restrictive sau neconforme "specificului naţional", respingerea ierarhiilor stabilite "definitiv" doar în şi de câteva centre, combaterea modelor literare dominante, propagate şi preluate prin simplă imitaţie şi "sincronizare" mecanică, necritică. Aceste probleme şi-au pierdut în bună parte actualitatea în vest, mai ales în a doua jumătate a secolului. Nu însă şi în literaturile estice şi, în general orientale, exotice, considerate, de drept sau de fapt, "marginale". Dar chiar şi în marile literaturi declarate "canonice" se înregistrează rezistenţe. Până şi în literatura americană, din partea "literaturii native americane", orale, "indiene". Există doar o "multi-etnică literatură a Statelor Unite". Hegemonia anglo-saxonă este contestată de *Black Studies*[117] etc.

O problemă esenţială, încă neelucidată în esenţă, rezolvată şi rezolvabilă doar contextual, este a "legitimităţii", totuşi, a "naţionalismului literar". Când este justificat, permis? Şi când cade în excese reprobabile? Şi care sunt formele acestor aspecte negative? În secolul 19, "naţionalismul", poate mai bine spus "patriotismul" (de care am amintit), are legitimitatea sa. Contribuie în mod hotărâtor la dobândirea, afirmarea şi, progresiv, la nuanţarea conştiinţei de sine. În condiţiile specifice epocii, astfel de reacţiuni nu sunt deloc reprobabile, deşi ele au fost combătute ulterior chiar şi de unele spirite germane (Th. Fontane). Opresiunea naţională, în est, sub diferite forme, nu face decât să trezească şi să ascută, în mod firesc, conştiinţa naţională, locală. Mai ales în formaţiile statale multietnice (imperiul austro-ungar este un

exemplu tipic)[118]. Dar şi în cazul când astfel de situaţii nu există, pentru a evita orice fel de conotaţii naţionaliste – cu toate implicaţiile şi riscurile lor – s-a propus înlocuirea termenului de *Nationalliteratur* prin *Einzelliteratur*, literatură/literaturi "individuale" (Hugo Dyserinck)[A10]. Propunerea nu s-a impus. Ar fi însemnat dislocarea unor puternice tradiţii şi inerţii prea bine consolidate. Dar faptul că s-a putut imagina şi o astfel de soluţie terminologică este, în orice caz, semnificativ şi deci notabil.

Complicaţiile – considerabile – intervin mai ales atunci când sentimentul literar-naţional începe să devină din "persecutat", "persecutor." Când este preluat şi manipulat propagandistic de ideologiile politice totalitare (situaţie tipică secolului 20), urmările sunt de-a dreptul catastrofale. Nu mai este vorba de a scrie doar istorii literare de tip naţionalist, restrictiv (referinţa-tip este A. Bartels, 1909), ci de ideologizare şi politizare integrală a literaturii naţionale. "Naţionalitatea" devine idealul suprem. Am amintit, fugitiv, reacţia lui B. Croce. După al doilea război mondial, naţionalismul devine "totalitar" şi, în multe zone, o adevărată "religie". Cunoaşte forme acute de intoleranţă, dogmatizare, mitologie şi ritual. Condiţiile războiului rece îl agravează. Este folosit ca o formă de rezistenţă şi contra-ofensivă împotriva aşa-zisului "imperialism occidental"[119].

De unde o altă serie de fenomene tipice, binecunoscute şi literaturii române în perioada comunist-ceauşistă: izolaţionism, restricţii, intoleranţă şi dirijism în interior, expansiune oficial-propagandistică în exterior. Se resping influenţele străine. Se confecţionează o imagine fictivă, trucată, fals-idealizată, a poporului român şi a figurilor sale reprezentative. Voievozii români sunt puşi, în filme şi alte spectacole de propagandă, să ţină discursuri ceauşiste. Se sugerează primejdii externe, iminente, imaginare, încercuire şi periculoase comploturi internaţionale. Nota dominantă este antioccidentalismul primar şi agresiv. Un foarte tipic amestec, adesea straniu, de complexe de inferioritate şi superioritate, reacţii defensive exacerbate şi mitologie etnicistă constituie, în astfel de împrejurări, nota dominantă. Ea a lăsat, din nefericire, urme adânci.

Aspectul cel mai strident şi plin de consecinţe politice negative este şovinismul şi conflictele etnice, latente sau declarate, pe care această mentalitate le generează. Adevărul este că astfel de fenomene au fost percepute şi denunţate chiar şi în unele mari literaturi occidentale. Evident, exaltarea până la limitele morbide ale *Volksgeist*-lui german, hitlerist, este respingătoare. Dar nu chiar puţine au fost (şi sunt) şi spiritele lucide franceze ce au vorbit şi de "naţionalismul nostru" cultural atât de susceptibil (*chatouilleux)*[120]. A. Gide denunţă, între altele, "suficienţa şi mulţumirea facilă de sine, vanitatea" franceză[121]. Alţii vorbesc chiar de existenţa "din partea Franţei a rezervei, ca şi şovinismul său, frate al intoleranţei", de o

"gelozie meschină", de "nedreptatea criticilor şi istoricilor francezi" etc.[122]. Merită semnalată şi o reacţie de tip comparatist, a lui A. Farinelli, cu un titlu foarte semnificativ: *Gl'influssi letterari e l'insuperbie delle nazioni* (1930)[122bis]. Nu pot fi trecute, în sfârşit, cu vederea nici reacţiile amorului-propriu, geloziei şi concurenţei literare. Dacă nu de elogiat, ele sunt cel puţin explicabile. O anume ostilitate, mai mult sau mai puţin latentă, faţă de "literatura străină" se făcea simţită chiar şi în sferele cele mai elevate ale lui *Weltliteratur* în accepţia Goethe. Proteste împotriva tezei conform căreia "literatura cea mai bună vine din străinătate" se înregistrează şi mai târziu. Inclusiv la unii comparatişti de la începutul secolului (Ernst Elster). Asemenea erori sunt, de fapt – în proporţii foarte variabile – generale, "universale". Dar nu este mai puţin adevărat că totalitarismul epocii îl transformă, în zonele sale dominante, într-o ideologie oficială, de stat, şi de subordonare totală a literaturii.

Este imposibil de disociat în mod strict, în secolul 20 – mai ales la acest capitol şi în cel următor consacrat *literaturii universale* – criteriul ideologic de cel "pur" literar. Naţionalismul literar, ca ideologie, este radical respins, în esenţă, pe plan strict ideologic, din trei direcţii diferite. Ele corespund, de fapt, celor trei mari soluţii şi etape ideologice, bine delimitate şi formulate, mai ales pe continentul european, pe întreaga durată a secolului. Şi – fapt extrem de important în ordinea noastră de preocupări – ele au implicaţii directe asupra definiţiei "literaturii naţionale", în speţă, şi a "literaturii" pur şi simplu, în general.

Cea mai radicală negare, formulată încă în primele două decenii ale secolului, vine din partea marxism-leninismului. Problema a fost studiată şi textele cele mai reprezentative bine alese şi organizate. Lenin (în diferite texte, îndeosebi în *Note critice asupra chestiunii naţionale*) refuză orice idee de "autonomie culturală naţională", "cel mai mic privilegiu pentru vreo limbă sau naţiune". "Noi suntem pentru cultura internaţională şi a proletariatului socialist şi democratic până la capăt". Oricine vorbeşte de "cultură naţională" este un mic-burghez naţionalist, un inamic al proletariatului[A11]. Un reacţionar sinistru, un contrarevoluţionar odios şi periculos etc. De exterminat prin toate mijloacele.

Din motive propagandistice, după 1940, stalinismul alungă peste bord aceste teze şi devine, în mod evident, şi cu aceeaşi intransigenţă, naţional-comunism. În primul rând, naţional-imperialist rus (inclusiv de mare putere învingătoare în al doilea război mondial), concepţie transmisă şi statelor satelite. Ideologii literari din ţările din est vor prelua deci cu docilitate (inevitabil colaboraţionistă, problemă şi ea foarte complexă) teza privitoare la evoluţia autonomă specifică a literaturilor naţionale. Amintim doar pe cehul J. Mukařovský[A12]. Putem menţiona şi nu puţini cercetători din fosta

D.D.R. Față de acest viraj de 180 de grade, reflexiile de închisoare ale comunistului italian A. Gramsci par de-a dreptul "liberalizante". Și chiar sunt, efectiv, în felul lor, "liberale". *Nomina odiosa*, chiar "revizioniste"...

Dintr-o direcție diametral opusă, înregistrăm rezistența spiritelor democrate liberale, "umanist-burgheze", la limită "cosmopolite". Ele s-au manifestat după primul război mondial, în perspectiva reconstrucției spirituale (cazul, între alții, al lui T. Mann, de care am amintit) și într-o formă mult mai organizată, în deceniul patru, sub impulsul propagandei comuniste antihitleriste, prin "congrese pentru apărarea culturii". Ele au reunit cele mai reprezentative nume ale inteligheției culturale occidentale de stânga. Doar că noțiunea occidentală de "stânga", bine definită și legitimată constituțional de statele occidentale zise "burgheze", n-avea nimic, dar absolut nimic, de-a face cu "stânga" în accepția totalitară sovietică. A. Gide a făcut această dură experiență exprimată în două cărți de răsunet despre URSS (1936, 1937). Dar și mai înainte, în *Dostoievsky* (1923), el făcea elogiul "intereselor comune ale întregii umanități" și a spiritului "panuman". Afirmat de altfel și de scriitorul rus, "descoperit" și citat pe larg ca un mare precursor al acestui ideal.

O a treia etapă, bine conturată după 1945, combate ideea naționalist-literară, în mod direct sau indirect, în termeni diplomatic-oficiali. Este vorba, în esență și fără a intra în detalii, de "filozofia" internaționalistă, a "cooperării internaționale", promovată de *ONU, UNESCO, U.E., CONSILIUL EUROPEI* etc. Birocratizate, greoaie, pline de pretinși tehnocrați sinecuriști, ineficiente adesea, ele impun totuși, cel puțin teoretic, un număr de principii pozitive, antinaționaliste: limitarea suveranității naționale (prin alinierea obligatorie a legislațiilor naționale la reglementările pe plan internațional), abolirea concepției statului național închis, stimularea integrării europene și internaționale sub diferite forme, promovarea colaborării culturale euroatlantice internaționale, inclusiv printr-o rețea de instituții adiacente, dintre care *PEN CLUB* este cel mai cunoscut. Prejudecățile naționaliste sunt combătute sub diferite forme. Naționalismul etnic tinde să fie înlocuit printr-un "nou pluralism", "policentrism", printr-o mișcare descentralizatoare, "centrifugă", "mai multe voci, o singură lume"[123] etc.

Un bun câmp de observație pentru circulația și asimilarea acestor idei (chiar dacă din nou decepționant) este oferit de "literatura comparată". Vocația sa ideologică, intrinsec internaționalistă, este mai mult decât evidentă. Pozitivismul istoricist și academismul apolitic îndepărtează totuși această disciplină, rămasă doar la un stadiu universitar și erudit, de la orice "angajament" ideologic precis. Excepțiile sunt foarte puține, în frunte cu francezul R. Etiemble. Concepție dezvoltată și de noi, într-o carte cu cheie, gândită și scrisă într-un stil declarat "militant". Lucrarea, publicată în străinătate, în condiții semi-clandestine, în plin regim totalitar închis (1982),

făcea pe față elogiul "internaționalismului, cosmopolitismului, universalismului", "relațiilor, schimburilor, cooperării", "comunicațiilor libere"[124]. Mare ecou ea n-a avut în conștiința comparatiștilor universitari, în general de mică anvergură, îndeosebi francezi, contestați de altfel anterior, de același R. Etiemble, în *Comparaison n'est pas raison* (1963). A avut totuși o versiune japoneză (1988). Semn sigur că acest mesaj literar universalist-antinațional (venit din partea unui estic "obscur") a fost perceput, măcar în parte, într-o mare cultură "exotică" marginalizată de eurocentrism sau atlantocentrism. Sunt, însă, și alte indicii. O luare de poziție în același sens aparține comparatistului american-spaniol Claudio Guillén . El cere, la fel, "depășirea naționalismului cultural", consideră "literatura națională" o idee "retroactivă"[125] etc.

Ultimele definiții ale "comparatismului" internațional nu dovedesc decât puține angajamente deschise în favoarea conștiinței literare supra-naționale. Pe o latură, o carte veche, practic uitată, de F. Baldensperger (*La Littérature. Création. Succès. Durée*, 1927), era chiar mai evoluată. Ea scotea în evidență, cu mijloacele epocii, nu numai "contactele" și "influențele" (pe care toată lumea le recunoaște), dar și "mimetismele" și mai ales faptul că literaturile nu "sunt", ci ele doar "devin naționale". Conștiința națională se formează și se dezvoltă progresiv. Iar acest proces este fundamental ideologic. El profită și se amplifică prin contactele și competițiile între culturi. După 1945 – și poate mai mult în literaturile mici sau neutre, precum Elveția – apar și unele recunoașteri, destul de timide totuși, ale atenuării sentimentului național și implicit ale dezvoltării conștiinței literare "europene". Un recent *Précis de littérature comparée* (1989) recunoaște și el, chiar dacă fără mare convingere, că, în acest domeniu, naționalismul, "în principiu cel puțin", ar trebui "exclus". Dar neimplicarea ideologică și neutralismul politic al coordonatorilor și colaboratorilor volumului sunt evidente. Mult mai limpede formulată este ideea supra-națională la un comparatist italian, mai puțin cunoscut, Armando Gnisci (mai ales în *Noialtri europei*, 1991). Conduce și revista, mai modernă decât învechita și inactuala *Revue de littérature comparée* (1921), *I Quaderni di Gaia* (1990), care militează în același sens.

Nici principiul artei și, implicit, al "literaturii naționale" nu rămâne fără replică. În orice caz, chiar și unele dicționare literare moderne constată (1955) că acest concept și-a pierdut sensul "naționalist" (Gero von Wilpert, *s.v.*). Deci, închis, restrictiv, intolerant, etnicist etc. I se opune vechiul principiu (de fapt) al "republicii literare", care renaște într-o altă formă: arta este supra-națională; naționalitatea în artă constituie o limitare; umanitatea artei o domină și o absoarbe. Epoca – după cum am mai amintit – produce pe scară largă și un nou tip de scriitor: internațional, fără naționalitate bine definită, "cosmopolit"în sensul bun al cuvântului. El circulă mai peste tot și este tradus mai peste tot. Exemplul tipic: marii scriitori sud-americani ai

epocii, care rămân, în acelaşi timp, ei înşişi. Este semnificativ că astfel de reacţii se produc, uneori, în spirit polemic, şi în cultura germană, în plină perioadă de ascensiune a hitlerismului[126]. Revendicări precise ale "propriei identităţi" şi "culturi personale multiforme", întâlnim, între alţii, anterior, şi la G. Papini (1957)[127]. "Standardele" naţionale sunt resimţite ca un "despotism al tradiţiei" şi o "imitaţie plictisitoare (*dreary*)"[128]. Este contestat (de B. Croce) şi mitul – încă foarte puternic în unele cercuri influente ale culturilor din est (rămase, în împrejurări istorice nefavorabile, la stadiul etnicist, folcloric, închis etc.) – al scriitorului-"simbol naţional". Acesta ar rezuma – într-o singură operă – toate "caracterele naţionale"[129]. A defini spiritul naţional doar prin literatură este însă şi inexact şi incomplet şi injust. Iar prin opera unui *singur* scriitor naţional teorie şi mai problematică.

Există, bineînţeles, şi opinii diametral opuse, cu substrat ideologic evident. În perioada anilor 70, când "noua ordine mondială" a fost interpretată, în Europa occidentală (cel puţin parţial), şi în sensul alinierii şi identificării cu valorile americane (*Supra-nationalism or Anti-Americanism?)*, se constată şi rezistenţe. Uneori, în vest – evoluţia societăţilor posttotalitare din est, după prăbuşirea sistemului comunist, confirmă aceeaşi orientare – "naţionalismul" este declarat "mai tare" *(stronger)* decât "internaţionalismul". Cuvântul "utopie" (în acest caz) nu este nici el evitat[130]. Ideologia gaulistă, în Franţa, oferă – poate – cel mai bun exemplu al acestei mentalităţi[131].

Foarte controversată – şi energic contestată – este şi teza supraevaluării valorilor naţionale. Creaţiile naţionale sunt declarate, prin definiţie, superioare celor universale. Identitatea naţională ar produce deci "cea mai bună proză" etc. Astfel de fenomene de infatuare literară sunt frecvente, în general, în literaturile "noi" şi "închise", neintrate încă în circuitul internaţional. La baza şi a acestui mit critic-literar tenace stă ceea ce s-a numit (L. Spitzer, 1952) "tautologia naţională": aserţiunea implicită conform căreia o operă este mare fiindcă este, să spunem, *genuinely Spanish*, şi în acelaşi timp, "autentic spaniolă" fiindcă este mare[A13]. Şi înainte se respingea ideea (în USA) că "o mare energie naţională trebuie, în mod inevitabil, să înflorească într-o mare literatură"[132]. "Naţionalizarea literaturii" şi transformarea scriitorilor în "bun naţional" (caz tipic în literatura română: M. Eminescu), pentru a nu mai aminti de diferite forme de festivism şi alte fenomene patritico-patriotarde, sunt neacceptate[133]. Se resimte blazarea, oboseala şi chiar conştiinţa unui anumit "risc" de a nominaliza, proclama şi simboliza "gloriile naţionale".

Argumentul esenţial, decisiv, împotriva valorii naţionale a literaturii şi chiar al acestui gen de valorificare este însă altul: recunoaşterea superiorităţii valorii literare individuale asupra celei colective, respectiv naţionale. În ultimă analiză, ceea ce defineşte opera literară este personalitatea, caracterul

său unic, irepetabil, ireductibil. Teză crociană fundamentală, afirmată încă la începutul secolului: operă cu "fizionomie proprie", care-şi afirmă "originalitatea"[134]. O reia şi K. Vossler, chiar dacă o restrânge doar la factorul limbă: există o deosebire esenţială, calitativă, între limba naţională şi limba personală a unui poet[135]. Argumentul pur lingvistic, din nou, cade. Contestarea canoanelor şi a ideii de valoare absolută, tot mai curentă, din ultimele decenii, elimină din discuţie şi astfel de criterii considerate perimate.

Se poate deci susţine, în concluzie, existenţa a două literaturi: "naţională" şi "individuală". Prima, bazată pe un fond comun de valori şi idei, în bună parte dispărute în societatea modernă dezvoltată. A doua, pe diversitatea personală , compusă din opere individuale. Iar, acestea nu pot fi posibile fără "toleranţă" reciprocă şi "diferenţiere"[136]. Caracterul personal, "original", al scriitorului, nu particularitatea naţională, este deci factorul literar decisiv. Argument clasic, reluat în toate dezbaterile şi polemicile *pro* şi *contra* literaturii "naţionale". Chiar şi atunci când se susţine, precum face F. Kafka în jurnalul său (1911), că numai "frontierele naţionale" prezervă "independenţa" scriitorului. "În particular", el respinge nu mai puţin "imitaţia" şi "modelele", în numele "talentului" individual[137]. Până la urmă, acest criteriu, dacă nu elimină, reduce mult la scară importanţa factorului "naţional" în literatură. Perspectiva "intrinsecă" a literaturii – dominantă în cercurile actuale de poeticieni de toate orientările – îl aruncă, în orice caz, într-un mare con de umbră.

*

Ar fi cu totul excesiv să se pretindă culturii române contribuţii originale într-o problemă întoarsă teoretic şi practic pe toate feţele, deci bine elaborată, pe întreaga durată a secolului, în teoria literară internaţională. Privind foarte sintetic şi tipologic, reapar şi în reflecţia literară românească inicipientă, în esenţă, aceleaşi soluţii şi definiţii trecute în revistă. Cu mici nuanţe şi cu o cronologie bine distinctă: înainte şi după instaurarea ideologiei oficiale comuniste (1947-1948).

Fenomen tipic micilor culturi estice, "minore", "marginale", cultura română trece şi ea printr-o inevitabilă criză de identitate. Semne vizibile erau perceptibile încă în secolul trecut. Acum, această psihologie foarte complexată (şi trebuie adăugat imediat: inevitabil complexată) se sistematizează într-un grup de preocupări şi chiar obsesii despre "specificul naţional în literatura română". Un promotor: G. Ibrăileanu, cu cercul de iradiere: "Viaţa Romînească". Doctrina este, de fapt, eclectică: determinism social, tradiţionalism istoric, literatura considerată "depozitară" şi "oglindă" a psihologiei şi specificului naţional, deci "document" etc. [A14]. Astfel de opinii circulau şi în alte medii, unele chiar ostile. N. Iorga vorbea şi el, de pildă, de

"expresia vieţii unei naţiuni, de o manifestare de conştiinţă, de vitalitate, o făgăduinţă de dezvoltare etc."[138]. Reapare deci şi o nuanţă mesianică.

Puţine texte notabile totuşi, înainte de 1940, dincolo de zona ideilor tradiţionale şi mai ales a clişeelor. Unul, de M. Ralea, *Etnie şi estetic*, vede în "stilul naţional" locul geometric între "tipic" (specific) şi "caracteristic" (originalitate estetică)[139]. Despre *Specificul naţional* scrie şi G. Călinescu, sincronizat cu ambianţa epocii, în finalul *Istoriei literaturii române* (1941). Este vorba de "un dat", un "produs congenital", "trebuie cu necesitate să ne deosebim de alţii". Garanţia originalităţii stă (sau ar fi) factorul etnic: "Singura condiţie pentru a fi specific e de a fi român etnic". Alogenii nu sunt respinşi, dar speculaţiile despre fondul "trac" sunt cu totul fanteziste. Eseul, de o evidentă imaginaţie literară, text (sau test) nu mai puţin bovaric, pe un fond naţionalist de "demonstraţie a puterii de creaţie române", este subminat şi de contradicţia (nu "dialectică") dintre categorial şi creaţia literară individuală. E. Lovinescu rămâne mult mai consecvent şi mai radical până la sfârşit: numai "calificaţia estetică", "valoarea de artă" este importantă şi nu "materialul impus de ambianţa fizică şi morală"[140].

Aceste idei autonomist-estetice rămân însă net minoritare. Concepţia dominantă până în 1940 a fost "naţionalitatea în artă", de la A.C. Cuza (1908), la O. Goga, de la "frumosul românesc" (D. Botta, 1936), la "spaţiul mioritic" (L. Blaga, 1936), până la "gândirism", "ortodoxie" şi, mai ales, la radicalismul extremei drepte. Evident, intervin şi nuanţe de stil şi interpretare. Tema a fost pe larg şi concludent studiată[A15]. Problema, mereu actuală, este următoarea: care este criteriul esenţial în literatură: factorul "naţional" (oricum ar fi el definit) sau "creaţia artistică"? Controversa ia forme dramatice după 1944, când toate criteriile literare tradiţionale, autonomiste, estetice sunt eliminate represiv şi radical de ideologia marxist-leninistă şi de noua ordine totalitară.

Fără a intra în detalii, se disting două etape: "stalinistă" şi "ceauşistă". Prima impune proletcultismul, "dezvoltarea unei culturi specific naţionale şi progresiste", "o cultură nouă, socialistă în conţinut, naţională în formă" (M. Sadoveanu, 1952)[A16]. Conceptele literare centrale ale acestei faze (1944-1964) sunt "proletcultismul" şi "realismul socialist". A doua, a "naţional-ceauşismului", activă şi după 1989 (deşi nu dominantă), este naţionalistă, ostilă deschiderii europene, "protocronistă", festivistă ("Cântarea României"), etnicistă, excesiv-tradiţionalistă şi obsedată de afirmarea "personalităţii culturii române". Înţelege, riguros independentă, superioară, inflexibil-specifistă. Se scriu şi cărţi pe această temă (din păcate didactice: C. Ciopraga, 1973), se fac anchete de presă despre "personalitatea culturii româneşti" şi conceptul de etnic"[141]. Se polemizează, foarte oficial şi teleghidat, chiar şi cu... *Literaturnaia Gazeta*, în spiritul "declaraţiei de independenţă"

faţă de Moscova[142] etc.

Epocă de recuperări, de uşoară "liberalizare", repede lichidată, dar şi de interferenţă de criterii, tendinţe şi mare confuzie. Căci, în timp ce cultura oficială promova doar cultul personalităţii, festivismul şi tradiţionalismul naţionalist, sub lozinca "strâns uniţi în jurul Partidului şi al Secretarului său general", noua generaţie de scriitori începe să-şi afirme, fie şi în forme indirecte – detaliu esenţial: aproape exclusiv în cadrul sistemului – şi o oarecare libertate de creaţie.

Proces interesant, privit retrospectiv: apariţia unei mici, incipiente culturi paralele, alternative (deloc "naţionaliste"), care devine, de fapt fără voie, o formă (supralicitată) de inevitabilă "rezistenţă prin cultură", atunci când este readusă administrativ şi restrictiv pe linie. Radicalizarea sa relativă a fost progresivă şi în zone foarte limitate, cu manifestări de penumbră. Rămânem însă fermi la ideea că termenul de "rezistenţă" îşi păstrează sensul întreg şi propriu doar în cazul când o dispoziţie legală sau administrativă precisă a fost efectiv călcată. Or, astfel de situaţii au fost extrem de puţine (cazul prototip: P. Goma). Nu este însă preocuparea noastră, în cadrul de faţă, analiza acestei situaţii şi nici modul în care ideea "naţională" (foarte interpretabilă) servea de "alibi" partinic. În prelungirea vechilor reflexe antidemocratice şi antioccidentale din anii treizeci, ale extremei drepte, C. Noica şi "şcoala" sa au constituit un aliat ocazional, contextual, al acestei politici. Din perspectivă democrat-liberală, dar şi neutralistă, obiectivistă, occidentală, mai ales, diagnosticul nu poate fi altul[143]. Reacţiile negative, individuale, discontinue şi fără ecou, au fost puţine. Înainte de 1940, în sfera avangardistă (I. Vinea). O încercare de demitizare a ideii *Poetului naţional* (din partea noastră, 1947)[144]. O critică a *Obsesiei Tradiţiei* (Petru Popescu, 1971)[145]. Simple repere singulare de neaderenţă marginală la ideile dominante. Exemple deloc exhaustive şi fără nici o influenţă.

O analiză strictă, descriptivă a ideii de *literatură naţională* a lipsit, în întreagă această perioadă şi lipseşte în continuare. Poate fi reconstituită, parţial, doar prin aspecte fragmentare. Limba, de pildă, nu constituie un element definitoriu, de vreme ce istoriile literare recente vorbesc (Al. Piru etc.) de "literatură română în limba slavonă". Când, sub influenţă protocronistă, apare şi falsul concept de "literatură proto sau paleoromână", este şi mai abuzivă anexarea unor texte în limba latină "literaturii străromâne" (care nu există: încă un simplu mit istorico-literar, mai bine spus o pură mistificare patriotardă), doar fiindcă ele au fost scrise (şi încă înainte de etnogeneza poporului român) în limba latină pe teritoriul ţării noastre. Literatura de limbă maghiară scrisă în România aparţine literaturii române sau literaturii maghiare scrise în România? Aceeaşi situaţie şi

pentru literatura de limbă germană din România: este sau nu distinctă de "literatura națională germană"[146]? Rezolvarea, pretins "marxistă" a "problemei naționale", duce la complicații, platitudini și, mai ales, la confuzii pe tema "conviețuirii". Nici după 1989, rezolvarea, teoretic cel puțin, a problemei nu progresează[147].

Oarecari rezultate pozitive se înregistrează doar în zona "comparatismului". Înainte de 1989, constituia, de fapt, singura metodă tolerată de semi-"evadare" din izolarea naționalistă și totalitară. Primele publicații de acest gen: *Cahiers roumains d'études littéraires* și *Synthesis* (efecte ale unor inițiative strict personale și al unui complex, uneori ..."balcanic", sistem de relații) datează din 1973. Ele au menținut o legătură restrânsă, dar continuă, cu unele asociații (*A.I.L.C.*) și reviste internaționale de acest tip și au asigurat o minimă circulație de texte și "prezențe românești" reale. Comparatismul academic, tradițional-sorbonard (B. Munteanu, Al. Ciorănescu, N.I. Popa, ulterior Al. Dima), a preluat și "importat", în parte, preocupările acestei discipline (evocate anterior), dar fără audiență. Câteva contribuții au fost aduse și în revistele amintite, tolerate la limită[148].

În unele cărți de călătorie (1976, 1978) și, îndeosebi, în *Pentru Europa*, (1995), am atins și noi unele puncte sensibile ale definirii și recunoașterii "literaturii naționale", românești în speță. Consensul, într-un context, fie individualist, fie neo-național, din păcate, nu se realizează. Înainte și după 1989, scriitorii din "exil" sau "diaspora" întrețin ideea menținerii naționalității literare mai ales prin limbă. Tentația bilingvismului nu lipsește nici ea, cu un text remarcabil de D. Țepeneag (*Le Mot Sablier*, 1984; tr. rom., 1994). O concluzie pare să se impună: "Dacă vom continua să scriem în românește vom fi români" (Matei Călinescu)[149]. Cine nu "pătrunde" într-o literatură străină, mai ales de mare circulație, ajunge la o concluzie dezabuzată: "Fiecare literatură este un univers de sine stătător", cu "intertextualitate câtă încape într-o limbă" (D. Țepeneag)[150]. Autorul (semn de *mauvaise conscience* a expatrierii?) este partizanul convins al criteriului strict lingvistic: "Limba în care se scrie decide apartenența la o literatură sau alta. Orice alt mijloc de determinare e artificial, ne împinge în arbitrariu." Nu crede, de pildă, în conceptul de "literatură evreiască în care să se înghesuie scriitori de limbi diferite, din lumea întreagă". Admite însă și excepții (inclusiv personale): "E drept că există și scriitori bilingvi"[151].

Străvechiul mit al lui Anteu se reeditează inevitabil, prin diferite "asociații" și "congrese" din țară și ale "disporei". Mai toate sunt poluate, din păcate, de spiritul oficial și propagandistic. Un anume vedetism literar exhibiționist, de punere permanentă în valoare, cu eliminarea, dacă se poate radicală, a concurenților reali sau virtuali, se face de asemenea observat în

astfel de manifestări, în genere provinciale, lipsite însă de orice eficienţă în adâncime. Un fel de etern *Love's Labour's Lost* formal propagandistic.

Într-o ultimă fază, într-un nou context de confruntări ideologice, se constată refacerea şi chiar recrudescenţa, adesea virulentă, a polarităţii *naţionalism/internaţionalism*. Tipică pentru această controversă este polemica lui Gabriel Andreescu, *Naţionalişti, antinaţionalişti* (1996), ca şi o serie de intervenţii substanţiale ale lui H. -R. Patapievici şi Andrei Cornea. Problema este bine definită şi echilibrat soluţionată de Sorin Antohi prin formula *România: bovarism geocultural şi autohtonism* (1996). Preconizează în egală măsură relativizarea "fantasmelor occidentalizante şi himerele autohtoniste"[152]. Una dintre acestea (repetăm) este şi mitul "literaturii străromâne", într-o perioadă când etnogeneza poporului român, de fapt, nici nu începuse, iar limba română nici nu exista. Teza – aberantă – este respinsă cu argumente irefutabile: de Alexandru Niculescu *"Scriitori străromâni" în limba latină?* (1997)[153]. Conceptul de *literatură naţională* păstrează mereu, în cultura română, o puternică încărcătură emoţională şi ideologică. Orientarea sa este de "dreapta" şi adesea, din nefericire, chiar extremistă.

2. LITERATURA UNIVERSALĂ

Din perspectiva predominant ideologică – urmare directă a întregului complex de cauze politico-ideologice dominante după al doilea război – *literatura universală* constituie "definiţia" cea mai "curentă", "actuală" şi "completă" a *literaturii* din a doua jumătate a secolului 20. Perspectiva asupra *literaturii* se schimbă radical sub nu puţine aspecte. Inclusiv în sens pur teoretic, prin generalizarea noilor concluzii şi integrarea lor într-o teorie coerentă a literaturii. Implicaţiile ideologice sunt şi ele extrem de importante.

Limitele "naţionale", cum am văzut, apar tot mai înguste şi, mai ales, tot mai nedecvate noilor condiţii ideologice şi culturale ale epocii. Ele împing tot mai mult *literatura naţională* într-un con de umbră şi o supun unui proces de reformulare radicală. Ideea devine obiectul unor contestaţii şi polemici extraliterare, uneori violente, după cum am văzut.

Evident, *literatura universală* nu este propriu-zis, cum bine se ştie, o invenţie a secolului 20. Ea a fost "lansată" cu putere de nume ilustre, în frunte cu Goethe, încă din secolul trecut. Ideea, s-a cristalizat, în parte, chiar şi mai înainte, în secolul 18, al "Luminilor", care şi el are precursorii săi[A1]. Dar abia acum ea tinte să exprime, cu deosebită claritate şi energie, o nouă realitate culturală şi literară: conştiinţa unităţii literare globale, a "lumii întregi",

dincolo de orice bariere. Devine tot mai evidentă constatarea că formăm în mod progresiv doar *one world*, un *global village*, formule curente, de mare circulaţie. Urmările asupra înţelegerii şi definiţiei literaturii sunt considerabile.

1. Câteva mari idei precursoare, care îşi dovedesc în continuare vitalitatea şi puterea de difuziune, întreţin şi ilustrează, din plin, prin formule tradiţionale, concepţia universalistă a literaturii. Intervine, în primul rând, o solidă tradiţie terminologică, expresie, la rândul său, a unui întreg sistem de idei literare, bine sistematizate şi clasicizate. Ele circulă în critica literară şi în lumea academică, formând, la drept vorbind, adevărate "clişee". Dar toate corespund unor vechi şi profunde realităţi literare. "Republica literară" face parte, în primul rând, din acest fond "universalist" tradiţional. El a fost anticipat nu numai de observaţiile despre "viaţa literară" a secolului trecut, dar şi de o strălucită ascendenţă ideologică. Este de ajuns să ne reamintim de condiţiile "internaţionaliste" şi "universaliste" ale unor termeni atât de clasici precum *literele umane* sau *liberale*, care circulă şi în secolul 20, după cum am observat şi în volumul anterior[A2].

Comunitatea internaţională a savanţilor, criticilor, filologilor şi a altor categorii superioare de cercetători literari se regăsesc în mod firesc în vechiul concept al comunităţii "umaniştilor". Este evocată, cu multă admiraţie, tradiţionala "corporaţie a eruditilor" (W. von Willamowitz-Moellendorf)[1], ilustra confrerie savantă a umaniştilor. Capitol esenţial al tuturor studiilor despre renaşterea şi umanismul european în genere, italian în speţă[2]. Tradiţia culturală şi literară europeană este de altfel inimaginabilă fără "comunitatea, peste secole, a marilor autori" (E.R. Curtius)[3]. A menţine vie această conştiinţă este chiar sensul şi dovada vitalităţii culturii europene.

Nu este deci de mirare că expresia circulă până în zilele noastre şi cu cea mai mare convingere. Criticii care o folosesc n-au nici un moment conştiinţa că sunt anacronici sau perimaţi. A. Thibaudet, de pildă, o foloseşte adesea: "Republica Literelor, această stare seculară care dădea literaturii atmosfera, deprinderile, problemele, ritmurile, statutul social şi relaţiile sale externe", "un sentiment al asemănărilor şi afinităţilor" etc. Criticul se definea chiar un "cetăţean, burghez, spectator *(badaud)* al Republicii literelor"[4]. Aceasta încă înainte de 1940. Şi, peste ocean, un critic de prim ordin declară în aceeaşi perioadă (1939) că "republica literelor" este singura "republică în care cu adevărat (el) crede" (Allen Tate)[5]. Formula continuă să aibă priză şi audienţă până în ultimele decenii, şi nu numai în Franţa. Se publică, de pildă, studii despre *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust* (Antoine Compagnon, 1983), sugerându-se şi prin titlul existenţa unei continuităţi istorice. Definiţia, acceptată şi de unii "critici noi", este deci exactă. "Sistem foarte legat" al vieţii intelectuale, având ca efect "solidaritatea muncii intelectuale dintre scriitorii" (G. Genette, 1987)[6]. Concludent este şi faptul că

unele colecţii editoriale (germane de această dată) poartă acelaşi titlu: *Republica Literaria*. Ele includ studii despre "tradiţia formativă europeană" (Verlag Gehlen). S-a încercat chiar şi lansarea unei reviste de studii literare internaţionale cu acelaşi ilustru titlu clasic: *Nouvelles de la République des lettres*, celebru încă din secolul 18.

Ideea păstrează, cum este şi firesc, o puternică semnificaţie ideologică. Ea este asociată, în mod frecvent, eforturilor de cooperare şi organizare culturală internaţională, mai ales după al doilea război. Face parte şi din vocabularul de tip UNESCO, PEN *CLUB* etc. O particularitate a epocii este şi faptul că, în critica germană contemporană, termenul – mai mult sau mai puţin convenţional, aproape sinonim cu "angajamentul politic" – este aplicat în special vieţii intelectuale şi politice contemporane, în speţă franco-germane. Concluzia de bază este conflictul dintre "revoluţie" şi "reacţiune", "spirit" şi "societate"[7]. Cu alte cuvinte, termenul păstrează nu numai vechiul său sens internaţionalist, dar şi unul modern, "subversiv", contestatar în orice caz. Situaţie, de altfel, pe deplin explicabilă în plină perioadă de exacerbare a naţionalismelor literare. La P. Valéry, A. Gide, T. şi H. Mann o astfel de conştiinţă este mai mult decât evidentă. Şi în SUA se constată aceeaşi nostalgie a "Republicii literelor" de instaurat peste barierele ideologice şi naţionaliste[8].

Ar fi fost de aşteptat ca "literatura comparată" să fi îmbrăţişat cu entuziasm aceeaşi idee. Pozitivismul istoric şi apolitismul său funciar o împiedică. Neutralismul academic, tot mai desuet, dublat de binecunoscuta prudenţă (şi mediocritate, de fapt), predominant profesorală, a acestor cercuri constituie o puternică barieră. Ceea ce nu împiedică – şi spre meritul lor – ca unii comparatişti – şi înainte şi după 1945 – să-şi fi dat adeziunea şi chiar să apere deschis această concepţie. În ambiţia "neangajată" a acestei "discipline academice", ea capătă subit un aspect insolit de "avangardă" *à rebours*[9]. Dintre italieni (între alţii: Luigi Foscolo Benedetto), dintre elveto-americani: F. Jost: "Comparatistul crede în restaurarea *Republicii Literelor*, a cărei constituţie îşi propune s-o modifice: ea va fi *Confederaţia Literelor*"[10]. Se observă imediat afirmarea conştiinţei literare supranaţionale, antiizolaţioniste şi "federaliste" a literaturii. Literaturile naţionale sunt privite, de fapt, ca "provincii" ale unei "republici" unice. Progresele conştiinţei comunitare în Europa occidentală, mai ales după formarea *Consiliului Europei* (1949) şi a celorlalte organizaţii politico-economice occidentale transnaţionale, face nu numai posibilă şi explicabilă, dar şi foarte legitimă o astfel de perspectivă literară. Ea este structural şi profund antinaţionalistă.

Reafirmarea ideii cosmopolite face parte din acelaşi spirit şi sistem de idei al epocii. Ea îşi menţine actualitatea în lumea occidentală, contestată violent doar de critica marxistă, sovietică, plină de accente antiamericane şi, adesea, antisemite. Se respinge în spirit izolaţionist, polemic, inclusiv al

războiului rece, ideea – obiectivă şi fecundă – a "interdependenţei tuturor literaturilor"[11]. Literatura "sistemului sovietic", se ştie, trebuia să fie condusă exclusiv dintr-un centru de comandă unică: Moscova.

De observat, în acelaşi timp, că ideea cosmopolită are o circulaţie relativ limitată doar la cercuri specializate, aproape exclusiv literare. Dar de prim ordin. Nume ca E.R. Curtius[12] sau T.S. Eliot[13], din sfera studiilor literare, care continuă o tradiţie anterioară (W. Pater, O. Wilde)[A3], sunt reprezentative. Concluzia de bază este recunoaşterea realităţii (şi implicit idealul) raportului direct şi viu dintre "toate" literaturile lumii. Rezultatul este dublu: formarea, figurat vorbind, a "societăţii internaţionale a scriitorilor" (F. Flora)[14], plus reafirmarea şi consolidarea conştiinţei literare universaliste, respectiv a operelor literare de circulaţie şi valoare universală. Scriitorul de vocaţie umanistă, liberală, antinaţionalistă se consideră în mod legitim un "cetăţean al lumii", un *Weltbürger,* sub emblema *Kosmopolitismus* (T. Mann, 1925; H. Mann se revendică de la aceeaşi concepţie, 1939)[15]. Reţinem şi faptul că mitul cetăţii ideale a literelor (sub diferite forme: utopice, alegorice sau de pură ficţiune literară) reapare şi în literatura modernă, mai ales la J.L. Borges (*La Biblioteca de Babel),* dar şi la critici (George Steiner, *After Babel,* 1975), R. Caillois etc. Se publică şi o "revistă internaţională despre (problemele) traducerii", cu acelaşi simbolic titlu: *Babel.*

La un alt nivel – dar de aceeaşi esenţă ideologică – regăsim ideea cosmopolită şi în zona "literaturii comparate". Ea este, sau ar trebui să fie, integral "cosmopolită" prin însăşi vocaţia sa intrinsecă. Şi adevărul este că astfel de orientări şi declaraţii se fac mereu auzite, fie şi cu intermitenţă. Despre *The Cosmopolitan Out-look* se vorbeşte încă din primele decenii ale secolului (1911)[16]. Când ideea de *Republic of Letters* este reactualizată, tot în SUA, prin texte din deceniul cinci, ea devine sinonimul firesc al "comunităţii poetice"[17]. Termenul de "cosmopolitism" circulă prin diferite studii comparatiste, la A. Owen Aldridge, îndeosebi. La al său *Festschrift* (1990) am colaborat şi noi pe aceeaşi temă (*Literatură şi Ideologie în Republica Literelor)*[18]. De menţionat şi faptul că trecerea de la literatura orală la cea scrisă – fază esenţială a "dezvoltării literaturii" – este văzută de specialişti ca o nouă etapă, superioară, denumită, la fel, "literatură cosmopolită"[19]. Capacitatea sa de difuzare şi lectură internaţională, prin multiplicare scrisă progresivă, justifică această terminologie.

Mult mai importante şi concludente sunt, în afârşit – mai ales în prima jumătate a secolului 20 – tendinţele radical-universaliste ale avangardelor literare şi motivarea lor teoretică. Concepţia acestor curente este, în mod evident, *sauvage* şi nesistematică. Dar ea depăşeşte – prin claritate, spirit negativist şi violenţă polemică – tot ceea ce conştiinţa literară contemporană produce mai radical în acest domeniu. Motivarea unui adevărat sincronism pe

scară mondială este recunoaşterea unui *Zeitgeist* comun, existenţa unui "spirit nou", expresie directă şi originală a epocii moderne. Futuriştii, apoi G. Apollinaire (1918)[20] între alţii, s-au reclamat energic de la această importantă realitate spirituală. Ea defineşte o nouă sensibilitate şi o nouă civilizaţie: internaţională şi, "burgheză" sau nu, cosmopolită. *Dada* aparţine "tuturor naţionalităţilor". Poezia viitorului nu poate fi decât "cosmopolită"[21]. Implicaţiile ideologice sunt profunde şi fără precedent în istoria literaturii. Detaliile pot fi urmărite în nu puţine studii specializate[A4].

Din punct de vedere al internaţionalizării literaturii două aspecte esenţiale sunt de reţinut. Creaţia unui limbaj poetic universal, o *lingua franca* a poeziei moderne, formează idealul fundamental. El poartă în epocă diferite nume (*zaum* de pildă). Va fi reluat prin noi formule şi după anii '50: *letrism, poezie concretă* etc. Amintim, din zeci de texte posibile, doar unul de P. Eluard (1935)[22]. Şi mai concludentă este aspiraţia, vizibilă încă la Apollinaire (1903), spre o "literatură.... cu adevărat mondială"[23]. Toate curentele de avangardă, începând cu *futurismul*, trecând prin *dada* până la *poetism* şi *suprarealism*, s-au dorit forme ale unei poezii efectiv "universale", destinată "percepţiei mondiale".

Ne aflăm "în zona unei noi poezii universale"; avangarda exprimă "unitatea universală a umanităţii"; "unirea unei culturi moderne" reprezintă o realitate profundă şi indiscutabilă etc. Idei centrale ale unor texte din perioada 1924-1930 (K. Teige), redescoperite şi repuse în circulaţie după evenimentele din 1968 din Cehoslovacia[24]. După simbolism şi suprarealism, şi "poezia concretă" este prezentată (în mod exagerat) drept "prima şi veritabila mişcare poetică internaţională" (M. Bense, 1971)[25]. Faptul că aceaste curente, iniţial "europene", sunt asimilate şi definite ca "internaţionale" (nici cuvântul "cosmopolit" nu este evitat)[26] dovedeşte că formarea unei conştiinţe literare efectiv supranaţionale devine tot mai activă. Ea este acceptată pe scară largă într-o zonă avansată a studiilor literare moderne. O astfel de evoluţie are urmări importante. Conţinutul însuşi al ideii de *literatură* se schimbă şi se lărgeşte considerabil, după cum vom vedea la timpul său.

2. Modul cum internaţionalizarea obiectivă a literaturii se produce prin noi definiţii ale *literaturii universale* reprezintă o contribuţie deosebit de importantă a conştiinţei literare moderne. Sunt tot mai numeroase semnele care arată că ea a depăşit, în mod definitiv – cel puţin în unele zone – izolarea şi inhibiţia naţională. În plus, studiile tot mai numeroase despre literaturile "exotice", "emergente", "marginale" etc. dovedesc existenţa unor numeroase literaturi care există efectiv, sau se constituie progresiv, şi în afara perimetrului bine delimitat al marilor literaturi occidentale. Dovadă empirică, dar esenţială, că viziunea asupra "literaturii universale" devine tot mai mobilă şi că alteritatea şi diversitatea literară, sub o formă sau alta, există în mod

incontestabil. "Literatura comparată" recunoaşte, ea însăşi (chiar şi în accepţia sa tradiţională), că domeniul său specific este studiul fenomenelor literare dintr-o perspectivă ce depăşeşte una sau mai multe literaturi naţionale[27]. Până unde se extinde, totuşi, în mod legitim, investigaţia studiilor literare?

Răspunsul epocii este, în acelaşi timp, precis şi ezitant. Concluzia, riguros logică, se loveşte de obstacole esenţiale: competenţă lingvistică limitată, specializare inevitabilă, lipsă de experienţă, depăşirea unor prejudecăţi multiple, începând cu eternul complex naţional etc., de unde o soluţie efectiv paradoxală, adesea dilematică: o concluzie logică, acceptată teoretic, neavând însă urmări practice. Respectiv, de reorientarea, riguros consecventă, a studiilor literare corespunzătoare. Pe scurt: literatura universală include şi defineşte, într-adevăr, totalitatea sau suma literaturilor lumii. Definiţie, în primul rând, "cantitativă". Ea este inatacabilă teoretic, dar foarte greu de tradus în practica studiilor literare curente. La o astfel de concluzie ajunge, de pildă, la sfârşitul secolului trecut, şi savantul rus A. Veselovsky (1838-1906): literatura este totalitatea operelor literare[A5]. O regăsim reluată de multe ori, în mod firesc, şi în secolul actual, în diferite perioade şi în contexte variate, teoretico-literare[28] sau comparatiste.

Definiţiile din urmă – aspect semnificativ, esenţial – apar mai ales în ultimul deceniu şi, aproape exclusiv, în zona studiilor comparatiste despre literaturile occidentale şi extrem orientale, cu un punct maxim de atracţie: literatura chineză. În Europa, Etiemble face încă figură "exotică" (eufemism pentru "extravaganţă"), dar în extremul orient concluzia se impune de la sine. Şi, într-adevăr, cum ar putea fi eliminată din definiţia "literaturii", literatura plurimilenară a unui popor de peste un miliard de oameni? Literatura este deci "suma totală" a textelor şi operelor din întrega lume sau "combinarea" tuturor literaturilor naţionale[29].

Dispare chiar şi restricţia anterioară prin limitare doar la "toate naţiunile civilizate"[30]. Am afirmat (1988) un punct de vedere identic[31], dar fără... succes în comparatismul academic francez. În zona comparatismului anglo-saxon "extrem-oriental", el a fost însă citat şi acceptat[32]. De fapt, *Dicţionarul Academiei Franceze* (1930) dovedea o conştiinţă literară mult mai evoluată: "literatura universală" se compune efectiv din "totalitatea scrierilor", din "ansamblul producţiei literare" a unei ţări, naţiuni, epoci. Prin extensiune, ea este literatura însăşi, universală, unică. Accepţie bine omologată, indiscutabilă. Vom reveni şi asupra acestei probleme capitale.

Câteva implicaţii de ordin teoretic şi practic sunt de reţinut în măsura în care precizează şi consolidează acest concept, greu asimilabil, într-adevăr, de *literatură univesală*. Că această "literatură universală" nu se mai poate limita doar la marile literaturi occidentale devine, în perioada actuală, evidenţa însăşi. Ideea de *Weltliteratur* trebuie deci "revizuită" (1964, Etiemble)[33]. Cu

cât succes? Noţiunea este bine omologată (*World Literature, Littérature Universelle, Weltschriftgut)*. După unii, *Weltdichtung* este (sau ar fi) o formulă preferabilă lui *Weltliteratur*[34] sau *allgemeine Weltliteratur*, în măsura în care, cum ştim, ideea de "poezie" dizlocă tot mai mult, mai ales în secolul actual, ideea de "literatură"[A6]. Circulă însă şi alte variante terminologice: "Literatura supranaţională" sau "literatura internaţională" (cu puternice conotaţii ideologice de stânga), dar cu acelaşi înţeles literar global.

Trei probleme rămân, totuşi, capitale, de rezolvat: prima, de ordin pur practic, se referă la competenţa şi interesul "didactic" al unui învăţământ academic a cărui rază vizuală este inevitabil limitată. El produce numeroase lucrări şi manuale de tipul *The Teaching of World Literature* (Haskell M. Block, ed. 1960), *Guide to Modern Literature* (Martin Seymour-Smith, 1973) sau, mai recent, *Reading World Literature, Theory, History, Practice* (Sarah Lawall, ed. 1994). Se reia, în mod inevitabil, problema redefinirii "literaturii universale" în lumina noilor condiţii ale "lecturii" sale şi a "canoanelor" existente. Experienţa dovedeşte că, în realitate, nu poate fi vorba decât de o selecţie de "clasici" sau "capodopere" ale literaturii universale; deci, de un număr limitat de *great books*, selectate, în genere, după criterii "monoculturale". O soluţie la care se opresc şi unii comparatişti. Dar, de fapt, un expedient doar pentru salvarea, la limită, a unui concept puţin prizat în realitate de spiritele comparatiste academice[35]. Pentru împăcarea conştiinţelor scrupuloase – dar şi în scopul clarificării terminologiei uzuale, actuale – se propune o distincţie netă între *world literature* (=suma "capodoperelor", altfel spus *masterpieces*) şi *universal literature* (="toate literaturile lumii"), termen privilegiat, decisiv, cu "cea mai plină şi largă semnificaţie" (A. Owen Aldridge). Într-un manual german din deceniul opt se optează pentru aceeaşi soluţie. "Literatura universală are două accepţii de bază: suma literaturilor naţionale şi cele mai deosebite aspecte (*das Besondere)* ale literaturilor cele mai importante"[36]. Expresie, în orice caz, ambiguă. Numai din vest? Sau şi din est, din orient? Rămâne totuşi o serioasă întrebare dacă distincţia poate fi operantă şi deci acceptabilă şi în alte limbi decât cea engleză. Experienţa curentă ar spune că nu.

Tot la nivel terminologic, înregistrăm încă un sinonim: *literatura mondială*. Este produsul direct al noilor condiţii ideologice (dar şi geopolitice, după al doilea război), când – după cum vom vedea mai jos – o conştiinţă spirituală globală, politic şi geografic "mondială", se formează şi se consolidează. Mai mult, ea tinde chiar să se impună ca o suprastructură ideologică internaţională dominantă a epocii. Se observă, în acelaşi timp, că este vorba, în primul rând, de un concept cvasi-oficial, adoptat mai mult sau mai puţin formal, în spirit diplomatic. Ceea ce nu-i anulează semnificaţia. Termenul începe deci să fie folosit, tot mai insistent, de unii comparatişti

(obscuri) începând mai ales din deceniul şase şi chiar mai înainte[37]. Poate fi întâlnit şi la alţi cercetători. A fost reafirmat şi la unele congrese ale *AILC* (1964) etc.

Din perspectivă occidentală, total dezideologizată, nu se percepe însă că succesul acestei noţiuni – în aceeaşi perioadă, în Europa de est, integrată blocului sovietic – reprezintă, de fapt, şi o formă de "rezistenţă" ideologică. Ea exprimă în orice caz aspiraţia ieşirii din izolare, depăşirea barierelor ideologice, solidaritatea cu cultura europeană occidentală. Despre "literatura mondială" vorbesc în repetate rânduri destul de numeroşi comparatişti unguri[38], dar şi cehoslovaci şi chiar români. Fenomenul, circumscris unor cercuri foarte restrânse şi specializate, este tolerat din stricte raţiuni de "imagine externă". Cine va studia în adâncime aceste procese nu va putea să evite nici astfel de reverberaţii "universaliste" şi "mondialiste", chiar dacă timide, într-o societate închisă, totalitară şi declarat antioccidentală. Idee curentă, aproape banală, într-o vastă regiune a planetei, profund eretică şi "duşmănoasă" într-o zonă ostilă. *Vérité au deçà des Pyrénées, erreur au delà.* Din nefericire, comparatismul vestic, total dezideologizat, neutralist şi academic-indiferent, n-a dat nici o atenţie acestui fenomen atât de specific în a doua jumătate a secolului în Europa de est. Optică inactuală limitată şi minoră, care – ideologic vorbind – îl descalifică.

Chiar şi în cultura vestică, acordul se realizează cu destulă greutate în zona specializată a studiilor literare. Cum poate fi "studiată" şi scrisă" – efectiv – istoria literaturii "universale"? Textul, probabil cel mai reprezentativ al acestei concepţii, *Philologie der Weltliteratur* (1952) de Erich Auerbach[39], scoate în evidenţă enormele dificultăţi filologice ale selecţiei, sintezei şi blocajului formaţiei culturale: fiecare cercetător este înclinat să vadă doar în propria "sa" literatură adevărata "universalitate".

Se adoptă, în mod curent, formula istoriei literare pe compartimente naţionale sau, mai ales, a compilaţiei, atunci când autorul pleacă singur la drum. Nu stă în intenţia noastră de a oferi câtuşi de puţin o "bibliografie", ci doar o mică schiţă tipologică. Primul tip este ilustrat de binecunoscuta *Histoire des littératures:* "Encyclopédie de la Pléiade" (I-III, 1955-1958, 1962-1963). De prim ordin este şi *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (I, *Histories and General Articles,* 1953, 1973). Cel de al doilea – tot din a doua jumătate a secolului – este reprezentat mai ales de autori germani. Sunt, de fapt, istorii-manuale ale literaturilor europene (occidentale), unde literaturile orientale sunt trecute în zbor şi, în mod evident, printr-o informaţie *second hand*[40].

Oricât de relative, modeste şi chiar profund discutabile ar fi asemenea realizări, ele constitue, oricum, un evident progres măcar din punct de vedere teoretic. "Istoria literaturii universale" devine, tot mai mult, o noţiune

legitimă, admisă în cercuri tot mai largi. Inclusiv academice-comparatiste, inevitabil specializate, latent şi uneori chiar explicit refractare ideii. Evident, soluţia adoptată: colaborarea internaţională şi cercetarea pe echipe este singura posibilă în perioada actuală. A şi fost aplicată, cu mai mult sau mai puţin succes, cu discontinuităţi şi inegalităţi, şi în seria patronată de *AILC Histoire comparée des littératures de langues européennes*[A7]. La un nivel, în general superior, se prezintă *Dictionnaire universel des littératures* (I-III, 1993). A fost precedat de binecunoscuta seria de "dicţionare" ("oeuvres", "personnages", "universel des lettres"), italo-franceze, Laffont-Bompiani (1953, 1960, 1961, 1962) sau germane: Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, 1968, B. II. *Hauptwerke der Weltliteratur*; Diether Krywalski, *Knaurs Lexicon der Weltliteratur*, 1992 etc.

Consolidarea conceptului rezultă şi din faptul că, în ultimul deceniu, chiar şi unele analogii de uz universitar poartă titlul *La Letteratura del Mondo* (1984, 1991). Animatorul şi organizatorul lor, comparatistul italian Armando Gnisci, este chiar un campion convins al acestei idei: al "mondialităţii" literaturii. Inspiră şi bibliografii ale "conceptului literaturii mondiale", indispensabile[41]. Referinţa de bază, în acest domeniu, rămâne însă mereu Etiemble: *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire* (1988). Se semnalează chiar şi "renaşterea comparatismului în China populară". Iar "orientarea bibliografică, şi nu o bibliografie" înregistrează până şi... autorii români, mulţi-puţini, câţi au fost sau sunt preocupaţi de această problemă. Alţi "colegi" sorbonarzi îi ignoră cu "ingenuitate". Mai bine spus: cu suficienţă. O astfel de "prezenţă românească" ilustrează, în esenţă, adeziunea la ideea "mondialităţii" literaturii şi nimic mai mult. "Spiritul veacului" a suflat inevitabil şi dincolo de "cortina de fier". Dar de acest fenomen n-au auzit încă... toţi "comparatiştii".

Modalităţile situării, recunoaşterii şi definirii "literaturii universale" cunosc şi alte forme la fel de tipizate. Cu unele dintre ele ne-am mai întâlnit. O idee de bază este şi selecţia "bibliotecii universale", canonice. Este o veche şi binecunoscută preocupare europeană. A fost formulată, în mod exemplar, încă din secolul 18. Ea reapare, firesc şi oarecum spontan, şi la unii scriitori moderni, care au propria lor versiune, precum H. Hesse. *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1929). O astfel de bibliotecă exemplară se compune din "capodopere", din "marile cărţi ale umanităţii". Problema a fost dezbătută adesea (după cum am constatat şi la capitolul *Biblioteca* al volumului precedent), îndeosebi de comparatiştii şi de criticii anticanonici, mai ales în a doua jumătate a secolului[42]. Câte un titlul actual sună ironic, nu fără unele intenţii de "reabilitare": *Reading "Nasty" Great Books* (Lilian P. Furst, 1991). Ideea circulă, se extinde, pătrunde şi în extremul orient, de unde ne vine încă o listă cu "cărţile cele mai semnificative şi de permanentă valoare

pentru întreaga umanitate". De notat că din perspectivă indiană se ajunge chiar la o adevărată paritate între "occident" şi "orient". Pe lista celor 10 cărţi intră şi epopeele indiene, Biblia ebraică, Firdusi, *O mie şi una de nopţi*, Tagore[43].

La polul opus, ansamblul studiilor "interculturale" sau "culturale" – după unii un aspect specific al "postmodernismului" teoriei literare – duce, dimpotrivă, la o completă relativizare a valorilor literare. Deci a capodoperelor, a cărţilor "geniale" etc. Nu mai poate fi vorba de nici un fel de liste preferenţiale, de nici un fel de "canon". Are o semnificaţie egală tot ce se produce în "occident" sau "orient", în literatura cultă sau populară, scrisă sau orală, centrală sau marginală, din orice zonă. Shakespeare şi folclorul *bantu* au aceeaşi legitimitate cultural-contextuală, deci semnificaţie şi valoare etc. Concepţia câştigă tot mai mult teren, mai ales când este asociată noii tendinţe (în mare ascensiune, îndeosebi în SUA,), denumită *political correctness*. De inspiraţie ideologică "liberală" (de fapt de extremă-stângă), ea îmbracă adesea aspecte net restrictive. Un neo-dogmatism se profilează, în acest mod, cu insistenţă şi intoleranţă. Progres sau mai curând regres?

Intervenţia unui evident spirit ideologic partizan sau preferenţial se face simţită şi în cercetări de tipul *Kafka und die Weltliteratur* (Bert Nagel, 1983). Din lectura unui astfel de studiu s-ar deduce – indirect – că F. Kafka este sau ar fi culminaţia şi inspiratorul unei întregi... literaturi universale *(Erbe vieler Ahnen, Ahnherr vieler Erbe)*[44]. În acelaşi sens, poate fi amintită şi o expoziţie organizată la *Centre Pompidou* de la Paris (1984): *Le Siècle de Kafka*, invulnerabilă la orice ironie. După al lui Pericle, August, Ludovic al XIV-lea etc. De ce nu? Operaţia se înscrie, de fapt, în metodele publicităţii moderne. Dar la fel de bine s-ar putea obiecta, în spirit consecvent anticanonic, postmodern: în definitiv de ce numai secolul lui Pericle, August etc. ar fi recunoscute şi decretate ilustre, canonice, incomparabile etc.? Probleme analoage se pun şi în legătură cu "alcătuirea unei antologii a poeziei universale" (R. Caillois). Este dificil şi chiar imposibil de conciliat două serii de fapte (şi deci principii de selecţie), în acelaşi timp esenţiale şi contradictorii: particularităţile istorice cu cele locale, influenţele determinante ale tradiţiei specifice cu înrudirile supratemporale şi de inspiraţie ale poeziei în timp şi spaţiu[45].

Până la urmă, ideea "literaturii universale" se concentrează în mitul sau simbolul literaturii, bibliotecii şi cărţii unice, permanente, anonime şi intemporale, scrisă de un singur autor, în stil Borges. În secolul 20, internaţionalismul literaturii se transformă, în esenţă, în pură utopie şi ficţiune. Soluţia, probabil, cea mai legitimă şi mai obiectivă dintre toate. Ea ar da un răspuns şi eternei controverse axiologice, revenită mereu în actualitate: valoare de "circulaţie" sau "absolută"? Dar despre ce "universalitate" sau "absolut" mai poate fi vorba de fapt? A "fiinţei" (soluţie

ontologică) sau a "recunoaşterii"? (soluţie de ordin social?), când şi una şi alta – literatura fiind, oricum, mai ales, un act de comunicare ce include un "emiţător" şi un "receptor" – presupun în mod necesar colaborarea sau măcar întâlnirea, într-o formă oarecare, a unui "subiect" şi a unui "obiect"? O literatură universală ("obiect") fără existenţa unor cititori ("subiecţi") internaţionali reprezintă o pură imposibilitate. La sfârşitul secolului 20 nu se poate trage, credem, o altă concluzie.

3. Idee "lansată" cu strălucire în secolul trecut, *literatura universală* trece (este chiar obligată să treacă şi în cel actual), printr-o etapă inevitabilă: *literatura europeană*. Dar , mult mai "creatoare", cu o mai mare claritate a principiilor şi cu o deplină consecvenţă a concluziilor. Ideea *literaturii europene* progresează, în felul acesta, în mod considerabil. Polarizează, în acelaşi timp, un întreg ansamblu de valori. Devine o fază intermediară şi chiar o placă turnantă obligatorie a conştiinţei literare moderne. Literatura definită şi recunoscută ca "europeană" constituie tot mai mult o anticipare şi chiar un model al "universalităţii" literare. Ea reprezintă, mai ales în a doua jumătate a secolului, o emblemă, un principiu dinamic şi chiar o formulă de realizare a ceea ce epoca recunoaşte – cu tot mai mare convingere şi adeziune – ca esenţa şi definiţia *literaturii universale*. Universalizarea "literaturii europene" este, fără îndoială, unul din evenimentele ce marchează în mod hotărâtor întrega dimensiune şi "biografie" a ideii de literatură.

Istoria ideii "literaturii europene" face parte, neîndoielnic, din istoria "ideii europene". Ea are o mare tradiţie şi a fost scrisă şi actualizată în secolul 20 de o serie întregă de istorici, în special italieni (C. Curcio, F. Chabod)[46] şi eseişti (E. Morin)[47]. Simple referinţe de minimă orientare, deoarece "bibliografia" este, de fapt, enormă. Dar, situaţie destul de ciudată, "literatura" îşi găseşte un loc redus în astfel de sinteze. Pentru a-i urmări destinul european, privirile se cer îndreptate într-o altă direcţie: spre criticii ideilor literare, spre scriitorii-eseişti, cu motivaţii predominant sau chiar exclusiv ideologice. Explicaţia este de ordin istoric. În prima jumătate a secolului, ideea europeană a fost apărată, în esenţă, de atacurile ideologiei fasciste. În cea de a doua, de ofensiva, la fel de anti-europeană, a ideologiei comuniste. Spiritele "europene" sunt, prin definiţie, democratice, "liberale", pluraliste, profund antitotalitatre. Definiţia "literaturii europene" devine, în mod inevitabil, adânc implicată în astfel de controverse esenţiale. De altfel, istoria spiritului european, în secolul 20, nici nu poate fi scrisă fără evocarea şi analiza, fie şi rapidă, a acestor confruntări istorice pline de semnificaţii ideologice.

Pe un astfel de fundal agitat, *literatura europeană* îşi caută legitimarea, definiţia şi perspectivele de dezvoltare. Ea se revendică – pentru a simplifica la maximum tendinţele sale actuale – de la o dublă realitate spirituală recunoscută ca specific europeană.

Cea dintâi se compune dintr-un sistem bine articulat de valori. Europa este latină în extensiune, elină în adâncime, creştină în înălţime (în versiunea R. Coudenhove-Kalergi), cu trei pietre de temelie: Grecia antică, Roma antică şi creştinismul (în versiunea cvasi-identică a lui P.Valéry). La această definiţie tripartită, reluată şi după al doilea război mondial[48], se adaugă alte câteva valori fundamentale: ideea de persoană cu drepturi inalienabile, pluralismul pe toate planurile, societatea civilă, spiritul democratic de libertate şi dialog, libertatea de creaţie şi cercetare, spiritul critic etc. Ansamblul lor formează ceea ce se numeşte, foarte sintetic, tradiţia culturală europeană. Este mai mult decât evident că literatura europeană se identifică şi exprimă în esenţă această tradiţie.

Ea constituie, în acelaşi timp, o unitate spirituală şi de cultură. Un patriotism şi un ideal comun, care nu anulează individualităţile creatoare. Revendicarea are nu mai puţin un sens defensiv şi apologetic. Şi este de reţinut că textele cele mai reprezentative apar ca efecte şi soluţii ale crizelor celui de-al doilea război mondial. Amintim doar două contribuţii: *Unitatea culturii europene* (versiune germană: 1946; engleză: 1948) de T. S. Eliot. Textul său, de prim ordin, se încheie cu un apel la "oamenii de litere ai Europei, care au o responsabilitate specială în prezervarea şi transmiterea culturii noastre comune"[49]. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* de Ernst Robert Curtius (1948) este al doilea "izvor" de referinţă occidentală. Cultura latină este pilonul de susţinere al "spiritului european" (*Geisteswelt Europas).* Principiul său formativ (inclusiv literar), istoric şi structural, în forme autonome şi constante. Profitabile pentru definiţia "literaturii europene" sunt şi unele observaţii ulterioare despre dualităţile spiritului european ("dialogismul este în inima culturii europene"), laicizarea şi capacitatea de negaţie ("spiritul care neagă mereu", Mefisto). Cultura europeană se caracterizează prin "problematica generalizată" (E. Morin[50]). Literatura europeană, produsul acestei culturi, este expresia conştiinţei critice libere, cu predispoziţii fundamental militante.

Cele mai specifice note ale "literaturii europene" – de o largă recunoaştere internaţională – pot fi reduse la câteva puncte esenţiale. Simplificarea sintetică este, de altfel, inevitabilă în astfel de operaţii. Procedeul a fost folosit în mod frecvent de-a lungul întregii noastre *Biografii.* Studiile existente, de o evidentă utilitate documentară, sunt însă aproape în totalitate descriptive şi cronologice. Cele mai notabile (Carla Valentino) datează abia din ultimul deceniu[51]. Ar fi un nou indiciu că problema "literaturii europene" nu se sistematizează şi nu este, mai ales, omologată academic decât în ultima perioadă. Încă una din urmările directe ale progreselor – incontestabile – ale spiritului comunitar european şi al instituţiilor, tratatelor şi acordurilor europene actuale.

a. Literatura europeană este expresia unei tradiţii comune. De precizat, cu toată claritatea: valori culturale tradiţionale occidentale, restricţie importantă, evidentă (direct sau indirect) la toţi exponenţii şi teoreticienii acestei culturi. Texte importante, unele celebre (P.Valéry, *La Crise de l'esprit, Note(ou l'Européen)*, 1919, 1924), vorbesc în termeni cvasilirici de "orice rasă (naţiune) şi orice ţară, care au fost în mod succesiv romanizate, creştinate şi supuse, spiritual, disciplinei grecilor, (toate) sunt în mod esenţial europene"[52]. Perspectiva istorică este deci dominantă şi definitivă. O regăsim, între alţii, şi la Ernst Robert Curtius: "Dacă Europa este un "corp" născut din două culturi, antichitatea mediteraneană şi occidentul modern, acelaşi lucru se poate spune şi despre literatura sa". "Literaturile europene contemporane şi tradiţia mediteraneană" formează şi obiectul unui colocviu internaţional (Zagreb, 1974)[53]. Literatura constituie o "componentă indispensabilă" *(unerlässliches Ingrediens)* a "formaţiei culturale europene" *(europäische Bildung)* şi pentru T. Mann[54]. Constatarea, adevărat "loc comun", este reluată periodic. O *Enciclopedia Europea* (1976) este inspirată de aceeaşi viziune culturală unitară continentală.

b. Literatura europeană formează o "unitate", "comunitate", "bloc coerent". Literaturile naţionale continentale sunt deci "provincii" ale "literaturii europene" (după acelaşi Ernst Robert Curtius)[55]. Intervin, în această optică, reducţionistă în esenţă, nu numai consideraţii de ordin istoric, dar şi un alt tip de reducţionism, mai mult sau mai puţin "hermeneutic". Literatura europeană este considerată global, ca o "totalitate", dintr-o dublă perspectivă: a "ordinii" simultane, pe de o parte, ca o sinteză a tuturor interpretărilor posibile, pe de alta. De aici şi concluzia că literatura europeană este o "sumă" sau o "sinteză" a literaturilor naţionale. Astfel de definiţii devin tot mai frecvente începând din deceniul cinci. Ele sunt paralele, confluente sau convergente[56] cu concluziile şi implicaţiile referinţei de mare autoritate, frecvent amintită, *Europäische Literatur...* de Ernst Robert Curtius, marele reper al epocii.

c. Literatura europeană formează, în acelaşi timp, o "unitate în diversitate". Formulă conciliatoare, diplomatică, de compromis. Ea urmăreşte să salveze, în acelaşi timp, realitatea obiectivă a literaturilor naţionale, dar şi preconceptul şi idealul, de tot mai mare prestigiu, al "unităţii europene". De unde definiţiile de efect publicitar de tipul "douăzeci de limbi o (singură) literatură" (Denis de Rougemont)[57]. "Unitatea în diversitate" apare deci şi la nu puţini comparatişti de formaţie şi preocupări academico-didactice de mică anvergură. Soluţia, foarte comodă, are şi marele avantaj, în această perspectivă, de a legitima totodată specializarea intensivă şi fragmentarismul pozitivist. Tendinţa pulverizează, de fapt, orice abordare literară unitară a "literaturii europene". O ultimă sinteză, elaborată în ambianţa comunitară de

la Bruxelles, *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne* (1992), ajunge la aceeaşi concluzie: similitudine şi diferenţă, integrare prin difuzare şi traduceri: "Un mare număr de literaturi. Şi o singură Literatură". Două planuri, de fapt, net disociate.

d. Literatura europeană constituie sau ar putea forma o "confederaţie" ori o "federaţie" de literaturi după modelul elveţian. Definiţia, în perioada actuală, este un reflex direct al concepţiilor federaliste europene, în ascensiune, după al doilea război mondial, al ideii "Statelor unite ale Europei" etc. Ea a circulat însă şi mai înainte, imediat după primul război: "Europa... ca o mare confederaţie, în vederea unei acţiuni şi unui rezultat comun" (1923)[58]. Va fi reluată cu destulă insistenţă şi de unii comparatişti, în ultimele decenii, elveţienii, în speţă (M. Gsteiger, între alţii), după care Elveţia poate fi considerată modelul prin excelenţă al "literaturii comparate", dar şi al "medierii literare", chiar un "model valabil, se pare, pentru o Europă şi o lume viitoare unde frontierele politice au căzut"[59]. Se observă, în acelaşi timp, şi prudenţa ideologică (*semble-t-il*, "se pare"). Oarecum... speriată de îndrăzneala acestor concepţii federaliste, încă de avangardă. Ele nu trec deocamdată de stadiul unor proiecte teoretice timide şi, ideologic vorbind, inocente şi ineficiente.

e. Literatura europeană prezintă totodată o unitate de ordin estetic. Ea are izvoare, forme, procedee, structuri comune. Tipuri şi teme comune. Şcoli, curente şi stiluri comune[60]. Există o renaştere, un umanism, baroc, iluminism, romantism, simbolism etc. european. Într-un dublu sens: scriitori de diferite naţionalităţi uniţi prin principii literare comune, dar şi prin valori de circulaţie europeană, prin lecturi, traduceri, comentarii în alte ţări decât cele de origine. Tendinţa spre nivelare este stimulată şi de fenomenul tot mai intensificat şi răspândit al modelelor literare, pe care acelaşi secol 20 îl studiază cu seriozitate[61].

f. Literatura europeană este, în sfârşit, "europeană", inclusiv în sensul, plin, geografic, al cuvântului, al literaturilor totalităţii continentului european. De la "Neva la Elba" (Mazzini, în secolul trecut), de la "Atlantic la Urali" (De Gaulle, în cel actual). În această situaţie precisă, trebuie făcută o distincţie foarte netă între literatura rusă şi diversele imperialisme politico-ideologice, panruse, panslaviste. Nu putem "evacua" pe Dostoievski şi pe mulţi alţii, doar pentru că Stalin a fost un foarte "convins" antieuropean. A adresa o *Lettre ouverte aux Européens*, cum face, de pildă, Denis de Rougemont (1970) şi a nu include şi pe ruşi (dar a nu uita pe... "maltaises, maltais"!) constituie deci o eroare şi o discriminare (cel puţin geografică) evidentă. Explicabilă, totuşi, pe un plan (Rusia fiind în acelaşi timp şi o ţară euroasiatică). Inclusiv prin instinctul de conservare în faţa imperialismului slav-sovietic, prin definiţia restrictivă a valorilor specific occidentale şi (după cum vom vedea imediat) ca o consecinţă a efectului deformat şi restrictiv

numit "eurocentrism". Pe bună dreptate, literatura rusă "este" sau "trebuie" inclusă în literatura europeană. Mai ales când ea este considerată "nu suma totală a literaturilor naţionale din Europa", ci o "literatură internaţională ce aparţine în mod egal întregii umanităţi europene (*all European mankind)*"[62]. Formulă, din nou, ambiguă: geneză (origine) sau audienţă (receptare) europeană? Ambele ipoteze sunt posibile. Doar că definiţia este foarte interpretabilă.

Nu trebuie uitat, mai ales, că războiul ideologic, "rece", care a tăiat efectiv Europa în două timp de decenii, a "exclus" din Europa nu numai literatura Uniunii Sovietice, dar şi a întregii Europe de est, căzută sub dominaţia sovietică. Efectul a fost o mişcare în dublu sens: de ignorare superioară, de o parte, de contestare agresivă, "antimperialistă", de alta. Deci faptul că începe să se vorbească în est, fie şi cu jumătate de gură (ca să ne exprimăm astfel), şi de existenţa unei "zone literare europene", cu două centre: Roma şi Bizanţ şi cu două limbi supranaţionale, latina şi greaca, reprezintă deja, pentru anul 1973, un eveniment notabil. Chiar dacă imediat intervine şi corectivul de ordin predominant ideologic. În cadrul marelui "ansamblu" european, se observă şi două "ansambluri mai mici": "literaturile slave" şi "literaturile din centrul Europei", două aşa zicând sub-"sisteme"[63]. Dacă avem în vedere că la colocviul de la Budapesta se vorbeşte cu enormă suficienţă şi de existenţa "sistemului mondial" socialist (înţelege: etern, invincibil, de superioritate absolută etc.) cu capitala – evident – la Moscova, soluţie fie şi diplomatică, de expedient, constatăm totuşi, pentru epoca respectivă, un anumit progres.

4. Secolul 20 dovedeşte – încă de la începutul său – că toate consideraţiile referitoare la spiritul culturii şi literaturii europene, cad sistematic şi inevitabil în excesul, exagerarea sau malformaţia moral-intelectuală (cum vrem să-i spunem) denumită în mod curent *eurocentrism.* Parcurgem chiar epoca de glorie şi apogeul acestei idei, în acelaşi timp explicabile şi greşite, unilaterale şi exclusiviste. Privim, bineînţeles, din perspectiva istorică actuală şi în baza unei experienţe literare superioare (cantitativ şi calitativ) perspectivei dominante cu o sută de ani în urmă. Ceea ce ne îngăduie să recapitulăm sistematic toate aspectele esenţiale ale acestei erori. Ea are două urmări negative: a. Nu există nici o preocupare serioasă pentru a verifica şi în alte zone literare valabilitatea şi adecvarea noţiunilor şi definiţiilor literare europene; un singur exemplu: toate definiţiile propuse pleacă exclusiv de la documentări europene; conceptul, fundamental "european", generalizează şi deci universalizează un punct de plecare evident regional; b. Nici o "bănuială" sau preocupare serioasă că în alte zone literare ar exista şi o *altă* definiţie a literaturii, cu propria sa motivare şi legitimitate. După 1945, astfel de erori cunosc, din fericire, precum şi alte idei literare uzate, o curbă descendentă.

a. Ceea ce poate fi numit, cu un termen generic, "reducţionism literar" este, în mod incontestabil, prima formă a eurocentrismului. Literatura europeană s-ar limita, după F. Brunetière (1900), doar la cinci mari literaturi occidentale: franceză, germană, engleză, italiană şi spaniolă[64]. Nimic mai mult, nimic mai puţin. Referinţă emblematică. Progres real totuşi faţă de reflexul franco sau galocentric, atât de specific şi persistent al culturii franceze. El devine tot mai evident (şi chiar supărător), mai ales în ultima perioadă când nici una din creaţiile culturale franceze nu mai poate aspira la calitatea de *nombril* (să spunem) al culturii universale. Această conştiinţă, perfect legitimă în secolul 18, este tot mai anacronică şi supărătoare în secolul 20. Există, bineînţeles, critici străini (îndeosebi americani), care reamintesc politicos dar ferm acest adevăr[65]. Problema a mai fost menţionată în *Biografia* noastră. Ideea de "grandoare" şi "decadenţă" este, în definitiv, şi o idee franceză, o contribuţie importantă la filozofia istoriei.

b. Istoricismul eurocentric este al doilea aspect. Conştiinţa literară, chiar atunci când se lărgeşte în mod salutar, nu trece – în esenţă – de frontierele Europei occidentale. Un *Précis d'Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance* de Paul Van Tieghem (1925) o dovedeşte. Titlu simbolic pentru o serie întreagă de manuale şi tratate, lucrări de compilaţie sau/şi de colaborare. Dar acest istoricism are şi o altă faţă, deprimantă. El se inspiră din filozofia ciclurilor istorice şi inspiră teoria, de largă circulaţie, a "agoniei" sau "apusului" occidentului: *Untergang des Abendlandes* de Oswald Spengler (1918-1922). Verificată sau nu, ea se regăseşte – doar un reper de orientare generală – şi într-o altă carte şi mai pesimistă. A fost scrisă, în condiţii spirituale identice, după o altă catastrofă istorică de şi mai mari proporţii (al doilea război mondial): *Bilan de l'Histoire* de René Grousset (1946). Un "bilanţ" vertiginos, obsedat de "pierderile", "înfrângerile", "erorile de necrezut", "decadenţa", crimele de *lèse-Europe* etc. ale popoarelor europene. Cu înţelesul sau subînţelesul că aceste "erori" şi "înfrângeri" reprezintă catastrofe iremediabile pentru întreaga cultură şi civilizaţie mondială. Optică şi eroare eurocentrică tipică.

Se observă şi la alţi istorici şi filozofi europeni acelaşi "patriotism local" instinctiv, tradus, nu o dată, prin avertismente, apeluri, premoniţii etc. legate – toate – de soarta istorică precară a Europei. Un sentiment de panică şi o stare de alarmă perpetuă bântuie în astfel de lucrări, de altfel de bună ţinută intelectuală. E.M. Cioran se asociază acestor *ieremiade*. Ele nu urmăresc însă, în cazul său, decât efecte literar-stilistice şi pur egotiste. Mentalitatea de "scriitor" parizian, voit singularizat, preocupat de cultivarea personalităţii sale, calculat originale, de "efect", o caracterizează. După 1945, Europa occidentală părea strivită definitiv între două blocuri invincibile, deci marginalizată *for ever*. Doar că aceeaşi istorie, mereu inventivă şi plină de

surprize (parcurgem şi o epocă de total fiasco al aşa-ziselor "legi istorice") se însărcinează, ea însăşi, să dezmintă această teorie. Dintre cele două blocuri formidabile, invulnerabile, eterne etc. a rămas doar unul singur, cel "american"...

c. Şi mai radicală este concepţia – poate cea mai tipică dintre toate – conform căreia Europa este "metropola geniului uman", "motorul lumii", "centru" unic de educaţie, iradiere, influenţă culturală mondială. În ordinea strict literară, teoria duce la concluzia – aberantă şi deprimantă în acelaşi timp – potrivit căreia "nu există, la drept vorbind, literatură decât în Europa occidentală sau după modelul său". "Scrierile orientului nu sunt literatură"[66]. De aici pleacă totul: curente şi influenţe literare, recunoaştere şi consacrare internaţională etc. Literatura universală devine inevitabil doar o "copie" a literaturii europene occidentale. Stare de spirit profund înrădăcinată, care a făcut mult timp autoritate, ca să nu spunem ravagii, inclusiv în "literatura comparată". O *Bibliography of Comparative Literature* de Fernand Baldensperger şi Werner P. Friedrich (1960) clasează "influenţele" exclusiv în sens unic: ale marilor literaturi occidentale numai între ele şi tot în sens unic şi spre celelalte literaturi mai mici. Literaturile exotice, orientale etc. nici nu există. *Graeca sunt, non leguntur.* O astfel de mentalitate, cel puţin restrictivă, de fapt naţionalistă, a fost combătută (R. Wellek, 1959)[67]. Nu însă şi integral învinsă.

În Europa de est, această versiune efectiv... centrală a europenismului, îmbracă şi forme particulare. Ea n-a fost studiată în adâncime, dar unele indicaţii duc de pe acum la cel puţin două concluzii: "Europa" este şi rămâne marele pol magnetic al lumii intelectuale. Orientarea procuropeană are, încă înainte de 1945, un dublu efect: dezvoltă conştiinţa literară de sine, echivalentă, în acelaşi timp, cu singura formă de integrare europeană pe atunci imaginabilă. Se dau exemple maghiare concludente (G. Illyés, Béla Balasz, Mihály Babits etc.)[68]. Ulterior, orice revendicare "europeană" constituie, în toată regiunea sovietizată, şi unul dintre aspectele notabile ale "rezistenţei culturale" (aproximative). În acelaşi timp, printr-un fenomen de compensare, idealizare, refugiu imaginar etc., multe conştiinţe estice devin mai "europene" chiar decât... europenii înşişi. O observaţie precisă în acest sens întâlnim la un istoric englez al Poloniei[69]. Şi mulţi intelectuali români au aceeaşi psihologie, minor-servilă, de simpli imitatori şi *suiveurs*, ca stare naturală, iremediabilă, mai ales în perioada, foarte francofilă, dintre cele două războaie. Ea reapare şi după 1989. Al. Paleologu este convins, de pildă, că "...în Europa, azi, Occidentul e la noi în Est" (1996). Exagerare evidentă.

d. Din această concepţie profund exclusivistă şi "centralistă" decurge încă o consecinţă. Urmările sunt la fel de importante: teoria superiorităţii absolute a culturii şi literaturii europene (occidentale) asupra tuturor celorlalte culturi şi literaturi estice. Ea se traduce prin alte atitudini tipice.

Mai întâi, proclamarea pe faţă, de o enormă suficienţă şi infatuare, a superiorităţii europene indiscutabile în toate domeniile posibile. După ce dă o lungă listă de "superiorităţi" ("maximum" de muncă, ambiţii, putere, capital etc., etc.), chiar şi P. Valéry ajunge la concluzia de o mare candoare intelectuală: "Acest ansamblu de *maxima* este Europa, sau imaginea Europei"[70]. Supralicitare evidentă.

În sfera literaturii (care ne interesează cu prioritate), concluzia duce la proclamarea explicită sau implicită a eternului model vest-european, riguros obligatoriu, urmat de ierarhizarea întregii literaturi universale în funcţie doar de principiile, criteriile şi scara de valori occidentale. Însăşi ideea de literatură – se afirmă[71] – este (sau ar fi) o creaţie europeană, teză asupra căreia vom reveni pe larg. Eurocentrismul unei întregi categorii de cercetări literare, folcloristice în speţă, a fost observat şi de "noua critică"[72]. Consecinţele sunt enorme, atât în domeniul academic, al studiilor literare de toate categoriile, cât şi în sfera jurnalistică, *multimedia*, de departe dominantă.

Acestea propagă doar literatura ultimelor apariţii occidentale, a operelor traduse într-o limbă occidentală, ori semnalate (de fapt, impuse) opiniei internaţionale, printr-un premiu *Nobel*, ocazional-"exotic", acordat din raţiuni evident politice, relaţioniste sau caritabile. Rezultatul? Ignorarea, neglijarea, dezinteresul tacit, chiar dacă învăluit în forme politicos-distante, pentru tot ce nu constituie literatură şi lectură occidentală sau prooccidentală (influenţată în mod direct, tradusă, cu acelaşi program literar etc.). Literatura "lumii a treia", în această optică, nu există. Starea de lucruri deplânsă de unii "comparatişi" interesaţi efectiv *şi* de relaţiile literare occident-orient (Etiemble, A. Owen Aldridge[73] etc.) şi de depăşirea canonului eurocentric etc.

Punctul tare dar şi vulnerabil al eurocentrismului este mai ales următorul: identificarea curentă (şi abuzivă) dintre "european" şi "universal". Europa este privită ca o variantă continentală a universalităţii. Nu numai ca model şi ideal în toate domeniile, dar şi ca imagine "microcosmică", emblematică, simbolică, a "macrocosmosului" universal. Europa se confundă după această concepţie reducţionistă cu însăşi ideea de civilizaţie, umanitate, cultură. Omul universal – în noua versiune occidentală a iluminismului secolului 18 – este prin definiţie omul european. Deşi nu se vede totuşi prea bine de ce el ar locui *numai* în arondismentul 6 al Parisului, în cartierul Kensington al Londrei, sau în Greenwich Village din New York.

Teoria s-a consolidat, în spirit defensiv-polemic, şi în urma foarte puternicului atac antieuropean, dezlănţuit după primul şi al doilea război mondial. În prima sa fază, apocaliptică, a "agoniei occidentului", i s-a răspuns (exemplu tipic) prin lucrări gen *Défense de l'Occident* de H. Massis (1927). După al doilea război, în faţa şi mai formidabilei ofensive ideologice marxist-sovietice – care proclamă, la fel, moartea iminentă a societăţii

capitaliste-burgheze-decadente – toate mişcările "pan-europene" s-au baricadat îndărătul tezei conform căreia civilizaţia europeană, în mare "pericol", este singura "universală". Deci prin subminarea sau distrugerea sa se distrug de fapt înseşi bazele culturii şi civilizaţiei universale. Este unul dintre capitolele cele mai importante şi semnificative ale controverselor ideologice ale secolului 20. Reţinem, în acest cadru, doar implicaţiile strict literare.

Identificarea literaturii "europene"="universale" este, totuşi, în ultimă analiză, inocentă, de bună-credinţă. Deoarece este firesc să se plece de la primele teorii universaliste. Ele au fost formulate, să nu uităm, în Europa, iar criticii au o experienţă literară limitată – şi mai ales inevitabil limitată – doar la orizontul european. Competenţa, chiar cea mai largă, nu depăşeşte de fapt niciodată marile literaturi occidentale. Punctul de vedere şi de plecare este deci fatal eurocentric. Acest fenomen se vede foarte bine chiar şi în cele mai avansate (pentru epocă) ipoteze: *Il sogno di una letteratura "mondiale"* de A. Farinelli (1925), de pildă, urmat de rectificări, autocritici, palinodii etc. La fel, în *La "letteratura mondiale"* de Luigi Foscolo Benedetto (1946)[74]. Omologia european=mondial este în acest caz indiscutabilă. Foarte caracteristic este şi un studiu dogmatic, cu titlu programatic: *La Littérature universelle selon l'esprit occidental* (1934)[75]. Restricţie evidentă, chiar dacă presupune, în principiu, şi replici sau rezerve implicite de tipul *selon l'esprit occidental.* Dar ipoteza, pur logică, se loveşte de mentalitatea dominantă a epocii, net francocentrică: literatura franceză este creditată – şi fără drept de apel – ca având indiscutabil "caracter universal". Există şi voci lucide: "Ceea ce se înţelege azi în mod curent în occident prin literatură universală se reduce, în genere, la o selecţie eurocentrică de capodopere ale moştenirii literare universale" (P. Bourdieu, 1979)[76]. Practica istorico-literară actuală, chiar şi cea mai bine intenţionată şi de largă deschidere, nu depăşeşte nici ea limitele competenţei lingvistice europene[77].

Explicarea şi mai ales corectarea acestui mecanism, recunoscut ca tot mai abuziv ("Europa înseamnă literatura universală"[78]), progresează însă destul de încet. Este vorba, evident, de schimbarea unei întregi "paradigme" literare. Dar acestea, deşi impuse de noul spirit al secolului, se modifică în timp şi numai prin eforturi conjugate. Se pot reţine de pe acum, în linii mari, trei tipuri de soluţii convergente, sugerate sau afirmate. Un procedeu ar fi deprovincializarea prin revendicarea unor "simboluri" literare cu vocaţie universalistă. Dacă Dante este considerat "cel mai european" şi cel mai puţin provincial dintre scriitorii europeni (de T.S. Eliot)[79], resimţit ca vorbind "limbajul nostru" când începem să-l citim, aceeaşi experienţă a lecturii deschise, universalizate, poate fi repetată şi în cazul unor scriitori extraeuropeni. Şi mai eficace este metoda identificării sau implicării tacite,

naţional-universale. Mai precis, a conştiinţei dublei identităţi literare. Pe fundalul "Europei" – idee "subînţeleasă a civilizaţiei modiale"[80] – apare un nou concept: *Noialtri europei* (1991), după formula unui comparatist italian, Armando Gnisci: conştiinţa simultană a diferenţierii şi integrării, a alterităţii şi a unei noi duble identităţi. O coexistenţă de "euri" literare. Ne putem reaminti, în această ordine de idei, şi de teoria precursoare a "pluralităţii eurilor" la M. Proust. Mai întâi naţionale, apoi europene, apoi supraeuropene. O astfel de psihologie literară este prefigurată, mai ales, de scriitorii de origini diverse, migraţi, dintr-un motiv sau altul, spre marile centre ale lumii culturale moderne. Apare astfel o literatură "internaţională", mai mult sau mai mai puţin cosmopolită, de mari exilaţi: Joyce, Beckett, Ionesco, Adamov etc., recunoscută şi de unele istorii ale literaturii universale.

Prin expansiune, circulaţie şi "nivelare" progresivă (nu a individualităţii literare, ci a tipului de recepţie a individualităţii literare), ideea de "origine" a literaturii începe deci să-şi piardă din importanţă. Să se estompeze şi uneori chiar să se piardă, să dispară din circulaţie. Faptul de a fi sau nu un scriitor "naţional" sau "european" devine tot mai secundar. În unele cazuri, chiar neglijabil. Prin subsumare, inducţie şi generalizare continuă, limitele etnico-lingvistico-geografice nu mai pot fi definitorii. Ori de câte ori se demonstrează, de pildă, realitatea şi migraţia curentelor, ideilor, temelor literare *dincolo* şi *peste* frontierele naţionale – iar conceptul de literatură (chiar dacă european la origine) poate fi aplicat şi scriitorilor extra-europeni (africani, asiatici etc.) – este evident că literatura europeană a primit o altă definiţie. Ea a devenit mai extinsă şi totodată mai generalizată. Dacă se recunoaşte "literaturii europene" o pluralitate de rădăcini şi izvoare comune (nu numai greco-latine şi indo-europene, germane, celtice, slave, dar şi arabe, vezi cazul literaturii spaniole), de ce acelaşi model genetic nu s-ar aplica şi literaturilor scrise în alte zone? La limită, tuturor literaturilor? Respectiv, literaturii universale? Noi înşine am susţinut astfel de idei, încă nu foarte răspândite, în *La "letteratura europea", oggi* (1990)[81].

e. Argumentele *pro* şi *contra* "eurocentrismului" fac parte din peisajul ideologic al secolului 20 şi al controverselor sale specifice. Unele au şi o puternică motivaţie politică (inclusiv de "stânga") şi au fost rezumate, în anii 80, de un critic extra-european, cubanez în speţă (Desiderio Navarro)[82], de circulaţie practic nulă pe continent şi, în general, în sistemele internaţionale de referinţă. Îl amintim, totuşi, ca o dovadă de internaţionalizare şi încercare de definire obiectivă a problemei, oricâte observaţii şi completări de detaliu s-ar putea face dintr-o direcţie sau alta. Tot un sud-american (un columbian), Carlos Rincón, a preconizat, în mod deschis şi polemic, *El cambio de la noción de literatura* (1978), în funcţie de aceşti noi factori culturali şi ideologici.

Criticile cele mai susţinute şi organizate au fost aduse într-o zonă, încă

marginală a comparatismului literar, dar şi a revistelor literare efectiv internaţionale, declarat "non-etnocentrice". Un bun exemplu: *World Literature Today. Formerly Books Abroad*, cu un program foarte explicit (Ivar Ivask, 1977)[83]: repudierea "provincialismului etnocentric" de orice tip. *Lettre internationale* face încă eforturi de a depăşi, efectiv, eurocentrismul şi, mai ales, francocentrismul. Aceste fenomene sunt declarate "prejudecăţi" şi combătute fie din perspectiva "studiilor comparate interculturale"[84] fie, îndeosebi, a concepţiei nediscriminatorii, neexclusiviste, a "literaturii". Indiferent dacă sunt încă binecunoscute sau nu pe continent. Literaturile chineză sau japoneză (sau orice altă literatură exotică) au dreptul – teoretic egal – de a fi recunoscute, integrate şi studiate ca fiind componente ale *literaturii universale*. Problema pusă anterior de Etiemble (şi de alţi câţiva precursori) a fost completată şi reformulată, tot în anii 80, şi de noi (*Contre l'européocentrisme)*[85]. Pusă în aceşti termeni radical-polemici, adeziunile sunt însă puţine, într-o sferă profesională neutră, aseptică ideologic. Dar evaluările lucide nu lipsesc: eurocentrismul, literar sau nu, este considerat în esenţă un "drum închis", o soluţie "fără ieşire" *(dead-end)*[86]. O atitudine perimată, o eroare.

Istoric şi contextual privind lucrurile, situaţia se dovedeşte totuşi şi mai complicată. Unele nuanţări şi precizări devin necesare. Cu atât mai mult cu cât şi ele fac parte din acelaşi scenariu intelectual, mai ales după 1945, pe care încercăm să-l schiţăm în linii foarte generale. Nu se renunţă chiar uşor la amintirea unei mari glorii literare, fie şi apuse. Este, în special, cazul Franţei, oricât s-ar denunţa sau deplânge, din motive diverse, decăderea sa, sau am compătimi "durerea de a renunţa a mai exercita hegemonia asupra Europei" (J.P. Sartre, 1948)[87]. Dar şi anterior acestei căderi spectaculoase de cortină, chiar şi la P. Valéry se pot constata destule ezitări. Şi înainte şi după *La crise de l'esprit* (1919), care începe cu faimosa declaraţie: "Civilizaţiile noastre ştiu acum că sunt muritoare". Cu alte cuvinte, că ele părăsesc inevitabil scena istoriei. Ceea ce nu-l împiedică să revendice mai târziu pentru Europa o identitate proprie (şi exemplară): "Europa s-a impus în mod hotărât asupra tuturor părţilor lumii" (*Regards sur le monde actuel*, 1931)[88].

Ceea ce, la acea epocă, era în esenţă adevărat. Doar că axul istoriei şi punctele sale cardinale actuale sunt mult schimbate. Gaulismul francez, rezidual, care crede că poate conduce (încă) afacerile europene, în alianţă prioritară cu Rusia (sovietică sau nu), cu scopul de a echilibra, pe de o parte, hegemonia continentală a Germaniei şi, pe de alta, a contrabalansa influenţa tot mai mare a SUA, nu mai are şanse de succes. De altfel, *Comunitatea Statelor Europene, Consiliul Europei* şi toate celelalte instituţii şi acorduri comunitare au absorbit şi depăşit această politică. Departe însă de a constitui o problemă numai de politologie, o astfel de dispută interesează în mod direct

şi noua definiţie a *literaturii universale.*

Un lucru devine tot mai sigur: ea nu se mai poate alinia şi formula în mod exclusiv – şi nici măcar predominant – conform normelor şi metodelor preponderent franco-pariziene. O astfel de rezistenţă se făcea de altfel resimţită, încă din secolul 18, la elveţianul Béat de Muralt, de pildă, francofon el însuşi (*Lettres sur les Anglais et les Français,* 1725)[89]. Asemenea reacţii reapar periodic şi la diferiţi comparatişti actuali. Unii nu ezită să definească eurocentrismul italo sau francocentric drept "snob" şi chiar o *concepción antipática* (Claudio Guillén, 1985)[90].

Ceea ce nu înseamnă că problema "Europei literare" iese complet din actualitate. Ea capătă doar noi dimensiuni, pe cât de explicabile, pe atât de controversate. Constituirea *Comunităţii Europene* contribuie şi ea, în felul său, la formarea unei anume "pieţe literare comune europene". Iar aceasta reia, chiar dacă pe alte baze, reflexe literare autarhico-hegemonice dintre cele mai tradiţionale. Un sondaj, de pildă, al ziarului *Die Zeit* (1964), în colaborare cu alte patru mari organe occidentale (*Lire, El Pais, La Stampa* şi *The Times*), pleacă tot de la recunoaşterea tradiţiei vest-europene comune, în baza căreia pot fi selectaţi 10 scriitori, cei mai importanţi din toate timpurile.

Este vechiul reflex şi canon al "bibliotecii ideale" eurocentrice, amintit şi în volumul anterior. Doar că Europa orientală (central-europeană, est-europeană şi rusă) este exclusă. Ceea ce produce alte reacţii. Nu mai puţin specifice acestei părţi "ignorate" a Europei. Una, foarte "oficială", protestează împotriva excluderii Europei de est şi a literaturii sale. Ne aflăm, să nu uităm, încă în plină perioadă de confruntare ideologică. Alta, tot din această zonă – exponentă a orientărilor şi aspiraţiilor pro-europene, diametral opuse (respectiv democratice, antitotalitare etc.) – are şi ea sentimentul "cortinei de fier". Dar în sens invers: al uitării şi abandonării a o "jumătate" din literatura europeană de către cealaltă... "jumătate". Mult mai puternică şi influentă, aceasta din urmă o "trădează" periodic (mitul Malta, Yalta etc.). Zona estică nu acceptă – ideologic – să fie "ruptă" de Europa, care rămâne, în continuare, marele său ideal şi nostalgie incurabilă.

În sfârşit – fenomen foarte vizibil, mai ales după prăbuşirea sistemului sovietic de dominare a ţărilor foste satelite – noua ideologie naţional-comunistă, în plină expansiune, conduce, în această zonă, la apusul eurocentrismului. Fapt foarte îndoielnic. "Culturile mici", izolate, neintrate în circuitul european (pentru a nu spune mondial) trec printr-o reală criză de identitate şi de afirmare specifică în spirit de amor-propriu naţional ulcerat. Se descoperă vechi sau se formează noi ideologii naţionaliste. Unii observatori atenţi percep şi această realitate evidentă[91]. Tendinţele antieuropene (anti *Uniunea Europeană, Nato* etc.) au drept urmare chiar o anume exacerbare a izolaţionismului, etnicismului şi naţionalismului, inclusiv

literar. "Pan Europa" şi Pro Europa" nu sunt încă, în nici un caz, ideologii literare dominante în această zonă. Am spune, dimpotrivă.

Fenomenul defineşte de altfel unul din aspectele cele mai tipice ale constituirii ideii de *literatură universală* în secolul 20: tensiunea permanentă şi, de fapt, la fel de "universală", dintre izolaţionism şi integrare, repliere pe poziţii proprii, riguros specifice, şi universalizare. "Europa", inclusiv "literară", este, pe de o parte, o idee efectiv în expansiune, în plină dilatare şi globalizare. Din acest "centru" pleacă marea idee a comunităţii spirituale şi literare universale. Doar că ea, în ultimă analiză, integrează, absoarbe şi depăşeşte (printr-un proces, am spune "hegelian", de *Aufhebung*), ideea însăşi de "Europa literară". Ea apare, în versiunea sa vestică, tot mai mult, ceea ce este în realitate: denumirea sau "eticheta" literară a unei "peninsule" a continentului euro-asiatic. O "provincie" a lumii, *Europa Provincia Mundi*, cum se şi intitulează un *Festschrift* german destul de recent (1992). De la "naţiune" spre "Terra", de la "Europa" spre "umanitate", acesta este sensul evoluţiei ideii literare supra/antieurocentrice.

A aparţine, efectiv, unei literaturi naţionale şi, în acelasi timp, comunităţii literare internaţionale şi, la limită, universale, reprezintă una dintre cele mai mari mutaţii ale conştiinţei literare a secolului 20. Apare noul tip de scriitor, care-şi asumă o dublă identitate: naţională şi supranaţională. Noua relaţie nu este însă nici de incompatibilitate, nici de adversitate. Poţi fi, de pildă, "român", "european" şi "universal" în acelaşi timp. Firesc, dezinvolt, cu note distincte, de o disponibilitate "deschisă": el poate "lua" şi "da" în acelaşi timp. Vechiul "cosmopolitism", concepţie care şi ea se dezvoltă, este depăşit printr-o nouă formulă de sinteză şi integrare. Ea poate fi întâlnită la ideologii şi oamenii politici "paneuropeni", la comparatiştii mai mult sau mai puţin marginali, inclusiv în *multimedia* internaţionale. Orice participare la o reuniune literară internaţională de orice tip (colocviu, congres, târg de carte etc.), foarte frecvente în ultimele decenii, presupune recunoaşterea unui cod, fie şi minimal, de valori şi comportamente literare comune, general acceptate. Solilocviul "naţional" tinde să fie înlocuit, tot mai mult, cu dialogul "internaţional". Iar acesta presupune compromisuri, adaptări, alinieri progresive, la un număr de standarde internaţionale. Tendinţa de depăşire a fenomenelor de autonomie, izolare, solipsism şi exclusivism este deci încă una din notele specifice ale perioadei istorico-literare actuale. O parcurgem şi o trăim cu intensitate.

Critica, pe deplin îndreptăţită, a provincialismului "eurocentric" nu trebuie totuşi să ducă (şi, de fapt, ea nici n-a dus în acea perioadă) la negarea meritelor istorice, incontestabile, ale "eurocentrismului". Mai întâi, la luciditatea sa istorică: spirite europene de mare clarviziune (E. Lavisse, René Grousset etc.) au recunoscut, periodic, ele însele, "epuizarea" ideii, ca

şi a puterii politico-economice europene. Şi aceasta înaintea unor critici americani, care vorbesc de "sleirea" *(exhaustion)* culturii literare europene[91bis]. Apoi, trebuie reamintit mereu, toate ideile literare panuniversaliste au plecat tot din Europa. Erudiţiei europene i se datorează, în sfârşit, contribuţii esenţiale la descoperirea, conservarea şi studierea numeroaselor culturi moarte sau vii. Sinologia, de pildă, este (a fost în orice caz) o "ştiinţă franceză". Pe de altă parte, apărarea valorilor occidentale ameninţate în diferite împrejurări istorice (mai vechi sau mai noi) a constituit şi constituie un enorm serviciu adus întregii umanităţi. Capacitatea sa de rezistenţă, continuitate, reformulare şi expansiune nu poate fi negată în nici un caz occidentului.

5. Contestarea eurocentrismului este însă doar unul dintre aspectele reformulărilor polemice ale *literaturii universale* în secolul 20. Ele sunt mai numeroase, profunde şi răspândite pe o arie culturală mult mai largă decât se crede în genere. Sunt scoase în evidenţă, recunoscute şi legitimate, nu numai "literar", dar şi ideologic, o serie de alte noi fenomene. Ele erau greu de bănuit chiar şi în secolul actual, în prima sa jumătate. Toate sunt urmările directe ale profundelor transformări politico-ideologice (inclusiv geografice) de după al doilea război.

Dispariţia imperiilor coloniale scoate tot mai mult în evidenţă, în primul rând, problema literaturilor extra-europene. Formula anglo-saxonă, de pe acum consacrată în toate studiile de comparatistică, este binecunoscută: *emerging and neglected literatures,* "literaturi emergente şi neglijate." Acestea îşi revendică dreptul egal la existenţă şi implicit o semnificaţie şi valoare intrinsecă, împotriva imperialismelor de orice tip, începând cu cel cultural şi lingvistic. Procesul este firesc, normal, iar recunoaşterea sa întru totul legitimă. Ea se înscrie printre ideile literare militante cele mai active ale epocii. Din perspectiva literaturii engleze tradiţionale, literatura americană ea însăşi reprezintă – iniţial – o astfel de literatură "emergentă". T.S. Eliot atrage atenţia asupra acestei "separări" inevitabile, cu valoare paradigmatică şi simbolică. Este urmarea apariţiei unei noi generaţii de scriitori, unor noi inspiraţii, unui nou mod de a scrie. Rezultatul? "O puternică aromă *(flavour)* locală, combinată cu o universalitate inconştientă" (*American Literature and the American Language,* 1953)[92]. Definiţia devine implicit sau explicit valabilă şi pentru toate noile literaturi care urcă (sau ce aspiră) la orizontul noii literaturi universale.

Existenţa acestui tip de literatură imprevizibilă, extensivă şi multiformă pare totuşi – chiar şi celor mai deschişi simpatizanţi – un adevărat "paradox gigantic"[93]. Căci a reduce la acelaşi numitor un număr tot mai mare de literaturi, multe practic încă necunoscute, reprezintă, în primul rând, o concluzie logică şi doar apoi o experienţă literară directă posibilă, fie şi

fragmentară. De cele mai multe ori, ea lipseşte cu desăvârşire. Mulţi o consideră "utopică". În acelaşi timp, accentul devine tot mai ideologic, pasionat şi polemic. Nu mai este vorba de curiozitatea "exotică", de tip romantic-parnasian, de o "descoperire" subiectivă, concesivă sau accidentală, ci de o revendicare globală, sistematică şi imperativă, puternic motivată ideologic. Literaturile africane, noile literaturi postcoloniale din fostele colonii şi dominioane britanice – pentru a nu mai aminti de vechile literaturi asiatice "clasice" (indiene, chineze, japoneze) – aspiră la recunoaşterea deplină a noii-vechii lor identităţi specifice. Pot fi reţinute, în linii mari, câteva faze esenţiale. Ele introduc noi note distincte în conceptul iniţial, global şi schematic, de *literatură universală.*

O primă etapă, pusă în evidenţă şi în legătură cu *literatura naţională* (analizată pe larg în capitolul anterior), este descoperirea propriei identităţi literare. Fenomenul a fost definit drept o *prise de conscience* sau *self-descovering.* Expresia, tot mai curentă, apare adesea în cadrul "dialogului" literar est-vest. Contribuţiile de acest gen sunt numeroase (de ex., *Asian and Western Writers in Dialogue. New Cultural Identities,* 1982)[94]. Cu observaţia că etapele încep să fie "arse" cu tot mai mare viteză. Ciclul, care în Europa a avut o durată de peste un secol, se reface, sub ochii noştri, doar în câteva decenii şi chiar mai repede. Căci noua identitate duce, în acelaşi timp, la "separarea" de vechile literaturi "euroamericane" şi totodată la o nouă regrupare, în cadrul aceleiaşi "universalităţi" deschise. Iniţial, ea a fost contestată pentru parţialitatea sa. Apoi reformulată şi completată cu noile descoperiri şi achiziţii. Exemplul cel mai tipic, reluat mereu, este oferit de noua literatură americană[95]. Dar şi de "diferenţierea" faţă de "literatura albă", energic reclamată de către literatura "africo-hispanică", "chinezo-americană" sau "hispano-americană" în general[96].

O a doua etapă, proprie aceleiaşi perioade (de fapt, toate aceste evoluţii sunt convergente şi sincrone), constă în diferite forme de autodefinire şi regrupare în afara definiţiilor şi formelor instituţionalizate. Se vorbeşe, deci, de existenţa unei *The Commonwealth Literature,* care include, deopotrivă, literaturi "albe" şi de "culoare". Ea acceptă, în acelaşi timp, diferenţa etnică şi culturală, dar şi o anumită unitate geografico-lingvistică, după geografia fostului imperiu britanic, de pildă. Se constituie şi un *Council of National Literatures* (1974), destinat să organizeze şi să facă recunoscută, pe scară largă, noua perspectivă[97]. Ea se înscrie, din plin, în aceeaşi dinamică ideologică a epocii.

Nota specifică a acestor revendicări are, repetăm, un foarte pronunţat caracter polemic. Este, de fapt, etapa cea mai specifică a "emergenţei" noilor literaturi naţionale: revolta directă, fundamental extra-literară, împotriva marilor literaturi dominante. O mişcare echivalentă şi analoagă, dar pe scară

mult mai largă, a insurecției anticlasice, începută încă în perioada barocului și preromantismului. Ea se repetă periodic, expresie a unui "instinct", am spune, permanent antidogmatic, al literaturii. Fenomenul face parte, în secolul 20, din reflexul opoziționist și contestatar al epocii "postmoderne". Faptul că și unii observatori occidentali îl studiază în acest sens – definindu-l în mod exact – constituie, cu atât mai mult, o formă de ratificare și omologare. Un titlu tipic, de care ne vom mai reaminti: *Les contre-littératures* (Bernard Mouralis, 1975). Aceste literaturi sunt, în mod fundamental, "contra" oricăror forme de discriminare: culturală, regională, lingvistică etc. și, bineînțeles, estetică. Literaturile exotice, echivalente tot mai mult "contra-literaturilor" dominante, introduc, fie și cu inocență, o notă de reală subversiune literară. Este ceea ce demonstrază și unele studii pe tema *Orientalism revisited* (un pionier cunoscut: Edward Saïd). Altfel spus: reactualizat, redefinit, revalorificat.[98] De aceeași tendință sunt și analizele gen *The Exotic. A Decadent Quest.* În speță, revalorificarea critică a recepției europene a literaturii indiene și a interpretării ideologice a fondului său *arian*, inclusiv rasial (de către nazism). Ideologia "culturalismului" și a studiilor "interculturale" are aceleași efecte.

Acest aspect predominant ideologic îmbracă, începând mai ales din a doua jumătate a secolului, forma deschisă a anticolonialismului. Literar vorbind (deși o disociere precisă de ideologia politică este imposibilă) sunt de reținut trei variante esențiale: apologia și recuperarea marxistă, în primul rând, cu un text de mare răsunet: *l'Orphée noir* de J. P. Sartre (introducere la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, 1948). "Negrul" (și poezia sa) este văzut ca un simbol al "libertății", dar de pe pozițiile... albului proletar. Ceea ce constituie – cum s-a demonstrat de altfel – nu mai puțin o anulare a ceea ce s-a numit foatre revendicativ (de către L.S. Senghor) *la négritude.* În societatea (utopică viitoare) fără clase și fără rase, "negritudinea" trebuie să dispară. Și odată cu ea – decepție profundă! – nu mai puțin și... "Orfeul negru"[99].

A doua reacție se dovedește, dimpotrivă, obiectivă, dezideologizată (pe cât posibil), predominant documentară și istoricistă. Este vorba de studii și mai ales de culegeri de studii de tipul *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rouanda et Burundi* (Bruxelles, 1992). Preocupările centrale sunt orientate spre tradițiile scrise în limbile vernaculare, deschiderea unor biserici, graiul și patrimoniul tradițional, nivelul studiilor literare, reprezentările – mai ales – pe care scriitorii africani le au despre *l'Autre* (european sau african, în general de alte etnii).

A treia reacție, formulată cu claritate abia în ultimele decenii, se referă la un alt tip de "decolonizare": de propriile noastre mituri de "supraputere literară europeană". Formulările cele mai limpezi se întâlnesc la

comparatistul italian Armando Gnisci, cu multe texte-manifest (*Tre paragrafi sulla decolonizzazione letteraria degli europei*, 1994; *Bisogna decolonizzare noi altri europei da noi stessi, ma non da soli, ovvero la letteratura comparata come disciplina della reciprocità*, 1995; *La letteratura comparata come disciplina di decolonizzazione*, 1996 etc.)[100]. Respectiv, renunţarea hotărâtă şi convinsă la prejudecata centrului literar unic, "eurocentric". acceptarea fără rezerve a ideii de "alteritate" şi "reciprocitate" literară, "dialog" şi "complimentaritate". Inclusiv, recunoaşterea deschisă şi activă a coexistenţei şi convergenţei pacifice a diverselor culturi literare. Pe aceeaşi orbită se înscriu, de altfel, toţi comparatiştii ce au militat pentru recunoaşterea şi studierea literaturilor orientale şi care au aruncat peste bord mitul, în esenţă perimat, al superiorităţii literare europene definitive. De la Etiemble la A. Owen Aldridge şi John J. Deeney lista este lungă şi – în această ordine de idei – semnificativă. Ea include şi multe nume de cercetători asiatici, grupaţi în culegeri de studii (un singur exemplu: de tipul *Chinese-Western Comparative Literature. Theory and Strategy* (1980)[101]. Circulaţia lor, dincolo de acest perimetru asiatic, este însă, din nefericire, minimă.

O concluzie se desprinde totuşi – cu destule dificultăţi, ezitări, ambiguităţi (recunoaşteri teoretice şi respingeri practice) – mai ales în a doua jumătate a secolului: policentrismul cultural şi literar se impune, tot mai mult, ca o realitate evidentă a epocii. Controversa nu este însă nouă, iniţial, chiar dacă ea s-a redus, în mod inevitabil, doar la spaţiul european. Începută încă în renaştere şi umanism prin teoria denumită *Translatio studii*, care au migrat (sau ar fi migrat) de la Atena la Roma, apoi în alte centre europene, Parisul, de pildă. Ea a avut şi alte aspecte, nu exclusiv culturale. Supremaţiei absolute a Romei i s-a opus Bizanţul, apoi Moscova, care s-a proclamat, cu toată modestia, "a treia Romă". Competiţie evidentă între diferite imperialisme, abia camuflate sub aparenţe cultural-religioase. Accente religioase (dar nu numai) a avut şi dilema acută: Atena sau Ierusalism? Pe acest fundal, tipic eurocentrismului la diferite stadii de afirmare, se înscriu şi controversele actuale. Ele au, bineînţeles, şi alte dimensiuni. Dar mecanismul intrinsec rămâne, inevitabil, acelaşi: revendicarea supremaţiei şi monopolului cultural doar pentru anumite centre, de o parte; contestarea, cu tot mai bune argumente, a acestui exclusivism centralist, de alta. Noile raporturi mondiale de forţe stimulează întreaga dezbatere. Ea se traduce şi printr-o nouă terminologie a studiilor literare.

Trebuie subliniat că problema policentrismului derivă în mod direct chiar din definiţia *literaturii universale* sau *mondiale*. Textul lui Luigi Foscolo Benedetto (*La "Letteratura mondiale"*, 1946, data nu este deloc lipsită de importanţă) este exemplar. El trage, implacabil, toate concluziile: dacă există, într-adevăr, o *Weltliteratur*, care – atenţie! – este "simpla sumă a

literaturilor naţionale", ea trebuie să aibă, neapărat, şi o "inimă", un "organ central"? După care urmează extrapolarea ideologico-literară: este "cea mai gigantică nebunie" să crezi că "restul lumii" este "spaţiul vital" al unui singur popor. Aluzia la *Lebensraum*-ul hitlerist este străvezie. De unde se deduce limpede că nici un "centru literar" nu poate considera restul valorilor lumii drept "spaţiul (său) vital" privilegiat de expansiune, influenţă, dominare etc.

Îşi face deci loc tot mai insistent convingerea (greşită, dacă nu chiar absurdă) că literatura mondială ar avea un singur "motor", un "izvor" unic, european şi mai ales francez. Constatare, evident, profund iritantă. Unii francofoni (Denis de Rougemont, de pildă, 1948) nu ezită totuşi s-o combată în sensul afirmării "şansei de a face din Europa, din nou, motorul istoriei lumii"[102]. Alte spirite, mai lucide, proclamă, dimpotrivă (în 1946, deci în aceeaşi perioadă), decadenţa iremediabilă a Europei. Ea ar fi dominată "definitiv" de două imperialisme globale invincibile: american şi sovietic[103].

Mai mult decât atât: s-a bucurat de un enorm ecou teza conform căreia se poate vorbi chiar de "sfârşitul istoriei" (Francis Fukuyama, *The End of History* 1989, dezvoltat în *The End of History and the Last Man*, 1992). În sensul că, "statul omogen universal", de structură democratică şi economică liberală, se va instaura în cele din urmă pe întrega planetă. Fără îndoială, "motorul" acestei uniformizări inevitabile (şi, nu numai după noi, profund benefice) este tot mai mult modelul politic şi economic "occidental-american". A devenit, în orice caz, evident că nici Europa, nici Rusia (sub o denumire sau alta) nu mai sunt, în ultimele decenii mai ales, centrul exclusiv al iniţiativei istorice creatoare, determinante, de civilizaţie, economie, cultură, valori. Polarizarea orient/occident, foarte la modă mai ales în prima jumătate a secolului, atât de vizibilă la P.Valéry[104] (dar şi la mulţi alţii), nu poate fi decât tot mai perimată. Când Japonia a devenit a doua putere economică a lumii, datele problemei se schimbă în mod radical, în cele din urmă, pe toate planurile.

Definirea acestei noi situaţii în termeni literari (singurii esenţiali în cazul de faţă) cunoaşte, în ultima perioadă, două formulări reprezentative. Eurocentrismul este substituit prin policentrism. Iar acesta are o dublă motivaţie: europeanul se simte în acelaşi timp "el însuşi şi un locuitor al lumii întregi". "Europa" devine astfel echivalentul, substitutul, simbolul etc. "civilizaţiei mondiale". Ceea ce face ca "centrul" său literar să fie difuz, multiplu. O literatură cu circumferinţa pretutindeni şi centrul nicăieri, pentru a relua o imagine clasică. Astfel de concluzii încep să se întâlnească la comparatiştii din ultima generaţie. În teoria literaturii, aceeaşi concluzie poartă titlul de "teoria polisistemului". Exemplul tipic este oferit tot de literatura europeană (vestică şi centrală), care, încă din evul mediu, constituie un polisistem "canonizat" prin intermediul limbii latine. Aceasta domină literatura "necanonică" (scrisă sau orală) a diferitelor limbi "vernaculare".

Din care cauză, spargerea monopolului cultural latin reprezintă prima insurecție antieurocentristă din lume. Ansamblul global al literaturilor formează un "mega-polisistem"[105] etc. Este și un exemplu al aplicării ultimelor teorii la modă (structuraliste, în speță) la relațiile literare contemporane. Iar acestea depășesc, în mod evident, perimetrul strict occidental.

Aspectul, fără îndoială, cel mai original al acestei polemici, este respingerea sistematică a *canonului*, mai întâi, eurocentric. Problema – de o mare actualitate – reprezintă una din mutațiile esențiale ale conștiinței literare din a doua jumătate a secolului 20. Este tot mai greu acceptabilă teoria conform căreia literatura – și respectiv definiția sa canonică – se justifică numai prin câteva mari literaturi sau capodopere europene. Am mai întâlnit această teorie cu prilejul discutării ideii "bibliotecii ideale" și a canonului său[A8] ca și a *literaturii naționale*, în capitolul anterior. În termeni și mai specifici, cu prilejul revendicării existenței literaturilor extra-occidentale, cu note bine distincte. Convingerea, până acum foarte larg răspândită, conform căreia doar literatura europeană este exemplară, are "valoare", constituie un model unic, deci o normă universală a literaturii lumii, începe să fie tot mai contestată. Literaturile "necanonice", considerate până acum minore, marginale, inferioare, lipsite de "valoare" resping această ierarhie stabilită de literaturile "canonice". Este expresia, abuziv consolidată timp de secole, a hegemoniei vestice, în speță literare. Se pot distinge, în esență, privind în perspectivă istorică, cinci tipuri de reacții anticanonice de acest gen.

Cea mai "veche" tendință, latentă și actualizată periodic de toate literarurile "minore" ale Europei (mai ales în partea estică a continentului), constă în respingerea canonului francez, considerat mult timp etalonul literaturii europene. A existat, într-adevăr, concepția, moștenită încă din secolul 18, profund înrădăcinată și larg răspândită, de a identifica "universalitatea" literară cu "supremația limbii și literaturii franceze". Ea s-a manifestat și în perioada actuală. Este ceea ce contestă (pentru a da un exemplu), într-un vestit eseu. *Sobre la europeización*, Miguel de Unamuno (1906). Nu numai că ideea de model și imitație franceză este respinsă în termenii cei mai categorici, dar raportul de forțe este chiar inversat: în locul "francizării" (declarată *insoportable*) a literaturii spaniole, se propune... "hispanizarea Europei"[106]. Reacție, aparent paradoxală, tot de esență etnocentristă, chiar "naționalistă". În realitate, doar expresie, în primul rând, a conștiinței personalității a unei nu mai puțin mari literaturi europene. Ea nu se vrea nici anihilată, nici nivelată, nici redusă la un produs de serie. Mod – exemplar în felul său – de a gândi. El are, în continuare, în anumite condiții cultural-istorice precise, o anume legitimitate parțială. Ne gândim (în trecere) și la literatura... română.

Când ideea de *literatură universală* se consolidează – și în a doua jumătate a

secolului ea este pe deplin fundamentată – recunoaşterea sa echivalează, la fel, cu "sfărâmarea canonului francez" (Ernst Robert Curtius)[107]. Dinamitarea fusese anticipată, într-o măsură, şi de experienţa scriitorilor şi criticilor cosmopoliţi-poliglo ţi, inclusiv francezi, precum Valéry Larbaud. Acesta recunoştea deja (1925) existenţa, în Europa, a unui "triplu domeniu central": francez-german-italian, înconjurat de o "centură" de domenii exterioare (printre ele şi... "român", surpriză!). Dintre acestea, cel englez şi spaniol au o poziţie privilegiată datorită "imenselor prelungiri dincolo de Atlantic"[108]. În aceeaşi perioadă şi P. Valéry considera încă "America o proiecţie a spiritului european"[109]. Inutil a mai sublinia perimarea totală a acestui punct de vedere obosit, *très parisien*.

Etapa anticanonică, decisivă, este însă alta. Ea s-a conturat şi definit pe deplin abia în ultimele decenii. Ea constă din confruntarea "canonului occidental" cu cel "neoccidental" (*western/nonwestern canon*), urmată de contestarea radicală a existenţei şi supremaţiei valorii literare occidentale unice. Tenacitatea acestei tradiţii este dovedită, în continuare, de lansarea recentă (1995) a marii colecţii *The Great Books of the Western World:* 60 volume, 517 opere, 130 de autori. Solida sa bază editorială dovedeşte că există o "piaţă literară" exclusiv occidentală, viabilă, expresie a unei supremaţii cultural-economice incontestabile. Preconceptul de bază, chiar dacă subînţeles, este că acest tip de "bibliotecă universală" este nu numai legitim, dar şi singurul predominant în mod obiectiv: "marea cultură" aparţine doar "lumii occidentale". După formula consacrată: "marele cărţi instituţionalizate" *(institutionalized great books)*.

Controversa, nu mai puţin actuală, cunoaşte mai multe aspecte şi expresii teoretice, dintre care *The Crisis of Comparative Literature* (René Wellek, 1959), dar şi alte texte de acelaşi critic, de pildă, *Comparative Literature Today* (1965). Ele pun bazele unei noi perspective. În acelaşi sens şi *Comparaison n'est pas rasion* de Etiemble (1963). Iniţial, o astfel de deschidere a fost privită de "specialişti" cel puţin cu mare neîncredere. Azi rămâi chiar uimit de energia depusă pentru demonstrarea unor adevăruri în definitiv foarte simple: literaturile occidentale nu sunt "singure". "Scopul ultim", "ideal" este "studiul tuturor literaturilor, inclusiv ale extremului orient". În general, "extra-europene", "emergente şi neglijate". Situaţia a fost semnalată şi anterior. Nu există, prin urmare, nici un argument valabil pentru impunerea literaturilor occidentale drept "modele" şi "valori" unice definitive şi universale. Renunţarea sau subminarea modelului cultural occidental tradiţional reprezintă un proces normal, istoric, postimperial, postcolonial. Canoanele vestice nu sunt superioare altor canone. Iar dacă o anume literatură are "valoare" în vest, ea nu are, în mod necesar şi obligatoriu, aceeaşi "valoare" şi în est. Intervin şi o serie de "contingenţe" şi "contexte"

specifice. De îndată ce părăsim spaţiul strict eurocentric, astfel de idei se bucură de cea mai largă adeziune. Faptul că astfel de idei sunt afirmate şi acceptate aproape exclusiv în mediile anglo-saxone, este considerat ca o expresie directă a constituirii – aşa-zicând sub ochii noştri – a unei noi "culturi internaţionale"[110]. Ea începe să fie recunoscută pe scară tot mai largă.

Alt fenomen nebănuit nici măcar la mijlocul secolului – dar urmare a aceleiaşi tendinţe anticanonice – începe să producă tot mai multe breşe chiar şi în interiorul canonului vestic dominant. Faptul că şi în vest s-a contestat canonul tradiţional, eurocentric, dovedeşte că el nu mai satisface. Canonul "american" este resimţit la rândul său nu mai puţin ca prea îngust şi restrictiv pentru "Noua lume". Ea tinde tot mai mult să se diversifice, să se personalizeze, să se fragmenteze. Să se redefinească şi să se revendice ca fundamental "pluralistă". Şi deci să se reclame şi chiar să-şi impună propriile (noile) sale canoane. Reacţia a putut fi observată încă la stadiul "anticolonialist" al "contra-literaturilor" exotice, etnografice, total marginalizate. Simpla revendicare a "exotismului" şi a dreptului egal la existenţă a noilor literaturi africane, de pildă, echivalează cu refuzul instituţiei literare model şi cu răsturnarea scării sale de valori tradiţionale[111]. Lipsa de percepţie sau minimalizarea acestui proces inevitabil din partea conştiinţei literare europene îi demonstrează, încă o dată, limitele. În felul acesta, începe să se vorbească de "provincialismul" culturii occidentale în general, europene în special.

Faptul că problema noilor canone este dezbătută cu pasiune în ultimele decenii atât în SUA cât şi în "lumea a treia" ilustrează dimensiunile tot mai vaste ale acestor reacţii greu previzibile până de curând. Ele echivalează cu adevărate mutaţii literare la scară globală. De ce canonul rasei albe ar fi incontestabil? De ce literatura *albă* americană şi-ar impune canonul său asupra literaturii *negre* nu mai puţin americane? De ce n-ar fi la fel de legitimă şi o "critică literară americană neagră", de culoare? Problema a fost pusă cu toată fermitatea (1987)[112]. În importanta revistă americană *New Literary History*, astfel de intervenţii sunt tot mai frecvente. Explicaţiile propuse prin concepţia "deconstructivismului" general, la modă, sunt numai în parte exacte. Răspândirea *multimedia* universale şi motivările ideologice sunt într-adevăr profunde şi efectiv justificate. Ele se încadrează în categoria unanim acceptată a "postmodernismului". Şi toate duc la teoria, larg îmbrăţişată, a necesităţii "decolonizării canonului" (1991)[113]. Inclusiv "anglo-saxon", inclusiv "american". Acţiunea face parte, de pe acum, din ceea ce s-a numit – cu elemente de polemică şi propagandă ideologică – "pedagogia oprimatului". În general, teoria şi practica "literaturii postcolonialiste"[A9].

Ultimul aspect al contestării canonului sau canoanelor trecute, prezente (indiferent de "culoare") este şi cel mai radical. Dacă există, de fapt, o

singură literatură universală, concluzia nu poate fi decât tot una singură. Ea nu poate institui şi, în mod logic, recunoaşte şi impune, decât un singur canon: al său, la scară literară universală. Deci o singură ierarhie şi un singur sistem de valori pentru toate literaturile lumii. Ipoteza este mult mai puţin fantezistă sau utopică decât s-ar crede. De fapt, toate listele de "biblioteci ideale" universale, selectate din literaturile occidentale şi orientale, de care am amintit la timpul lor, nu fac decât să instituie o astfel de ierarhizare printr-un principiu unic de selecţie. Un mare precursor este, încă din secolul trecut, şi F. Nietzsche (*Menschliches Allzumenschliches,* § 125, 1878): când "Europa popoarelor" va constitui doar o "amintire obscură", ea va trăi în continuare doar prin 30 de cărţi clasice, "foarte vechi, nu însă şi învechite".

După acelaşi principiu s-au putut imagina şi listele de mari cărţi din care este compusă literatura universală. Ideea reapare şi în epoca noastră în diferite forme. Un semn evident de longevitate la R. Wellek, între alţii. Orice listă de capodopere literare, stabilită pe criterii globale, are implicit şi o valoare canonică universală. Ea nu poate fi abolită[114]. Este expresia unui sistem canonic mondial, necesar-valabil. Dacă societatea umană se află în curs de globalizare, conceptul de umanitate globală nu mai poate fi nici el respins. Şi nici perspectiva literară corespunzătoare. La o astfel de concluzie radicală ajunge şi compatriotul nostru Virgil Nemoianu[115]. Nu mai puţin adevărat, astfel de realităţi şi idei "mondialiste" sunt deocamdată mult mai uşor de teoretizat şi de asimilat în vest, în extremul occident, decât în est, în extremul orient. În Balcani sau Europa de sud-est, cu atât mai puţin, în această etapă istorică. Zonă, încă, din nefericire, subdezvoltată, "specifistă".

6. Una din concluziile cele mai importante ale conştiinţei literare la sfârşitul secolului 20 este recunoaşterea noului său statut istoric. În plină epocă "autonomistă", literatura se vede, în acelaşi timp, profund condiţionată "istoric". Procesul nu este nou. El este chiar inevitabil şi are diferite aspecte. Evocate anterior cu prilejul reconstituirii întregii "heteronomii" literare a secolului[A10]. Este imposibil de subestimat situaţia istorică actuală şi modul cum ea determină, în esenţă, noua perspectivă "mondială" a literaturii. *Literatura universală* nu mai poate fi definită fără raportarea directă la noile condiţii istorice şi culturale (considerate în sens larg) ale epocii. "Spiritul timpului" – oricum l-am numi: *Zeitgeist, l'air du temps, esprit du siècle* etc. – s-a schimbat. La sfârşitul secolului 20, el nu mai are, de fapt, decât puţine legături – în special în zona "universalistă" a literaturii – cu percepţia dominantă la începutul secolului. O serie de mituri literare par chiar definitiv apuse. Printre acestea, al "creatorului", "geniului" romantic, izolat, abstras, care contemplă universul din punctul de vedere al lui Sirius sau al literaturilor naţionale, ireductibil specifiste şi ermetic izolate, sunt – probabil – cele mai depăşite. Societatea "globală" actuală, spre care tindem, şi care se formează

progresiv, nu le mai face posibile.

Fenomen cu atât mai notabil cu cât el este contemporan şi practic independent de cele mai mari eşecuri politice "internaţionaliste" ale epocii. Se dovedeşte, încă o dată, că literatura se supune, în esenţă, doar logicii sale interne, autonome, de dezvoltare, în ciuda tuturor condiţionărilor exterioare. Traversăm, de altfel, în occident cel puţin, o epocă a "apusului" sau "sfârşitului ideologiilor". De cartea de pionierat, în felul său, a lui Daniel Bell, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifthies,* am amintit încă în vol. 3 al acestei lucrări. "Epuizarea ideilor politice" se făcea simţită încă din anii 50[116]. Cel mai răsunător eşec de acest tic este, fără îndoială, al "internaţionalei realismului socialist", "sistemului socialist mondial", "proletariatului universal" şi alte asemenea mituri marxiste, azi dezumflate. Ideologia comunistă ca motivaţie, liant şi formă de organizare literară, la scară universală, s-a dovedit a fi o catastrofală utopie. Minimalizarea, escamotarea şi supunerea, în ultimă analiză, a diferenţelor naţionale, pretins dizolvate într-un imens *pool* proletar-sovietic, "socialist în conţinut", a fost preocuparea de bază. O imensă bibliografie propagandistică – de consum intern sau de export, într-un limbaj cât mai accesibil inteligheţiei stângiste occidentale – urmărea definirea acestei universalităţi literare de tip marxist[117]. Ea s-a dovedit nu numai himerică, dar şi profund nefastă.

Nici ideologia de esenţă iluministo-literară nu s-a arătat mai eficientă şi cu atât mai puţin decisivă în această dispută. Adevăratul său triumf este reprezentat de constituţiile de tip liberal, dintre care cea mai solidă şi plină de vitalitate se dovedeşte, în continuare, în primul rând, *Constituţia Statelor Unite ale Americii.* Dar această ideologie rezervă literaturii doar dreptul de a se manifesta liber. Este, prin extensiune, unul dintre "drepturile omului" şi nimic mai mult. Liberalismul, prin chiar esenţa sa, refuză protecţionismul, dirijismul şi colectivismul, inclusiv spiritual-literar. Partidele de orientare "liberal-burgheză" s-au preocupat, de fapt, în faţa formidabilului asalt totalitar, doar să apere – nu totdeauna cu succes – ordinea legală, constituţională, instaurată prin alegeri libere, într-un sistem politic pluralist. O ripostă, o apologie chiar, de ordin ideologic militant, însă a lipsit. Marile voci liberale ale secolului, B. Croce, A. Gide, între alţii, în prima jumătate, Raymond Aron, în cea de a doua (simple exemple), izolate, marginalizate, n-au avut nici pe departe audienţa propagandei stângist-marxiste. Ea definea literatura universală (în concepţia Goethe) drept reflexul direct al "liberalismului economic"[118], printr-un reducţionism dogmatic tipic. Or, tocmai această doctrină era pur şi simplu desfiinţată. Teoretic, în lumea occidentală, de stânga, sau stângistă; teoretic şi mai ales practic, în stil dur-represiv, în toate societăţile totalitare de tip sovietic, în est.

S-au pus mari speranţe, totuşi, în dezvoltarea spiritului literar "universalist"

printr-o întreagă reţea de societăţi şi organizaţii internaţionale de tip *ONU*, proliferate după al doilea război. Dintre acestea, *UNESCO* şi *PEN CLUBUL* sunt cele mai cunoscute. Ele însă au decepţionat repede şi din mai multe motive. Inclusiv din cauza birocratizării şi politizării excesive, îndeosebi de "stânga". Dar obstacolul esenţial constă în ambiguitatea fundamentală a acestor instituţii, iniţial bine intenţionate. Ele nu reuşesc să concilieze cele două tendinţe diametral opuse: stimularea culturilor naţionale, pe de o parte, mai ales din "lumea a treia", cu aspiraţiile nu mai puţin evidente de internaţionalizare a culturii, dominante în occident. De unde oscilaţii permanente şi o politică hibridă, cu rezultate inegale şi, în general, ineficiente.

PEN CLUBUL se vrea, la rândul său, o "unire a literaturilor", nu a "statelor". El are "o politică, dar ea nu e politica unui stat anume"[119]. În teorie sună bine. În practică, reapar cu aceeaşi intensitate cele două tendinţe fundamental contradictorii. În plus, toate defectele de bază ale reuniunilor literare internaţionale: preocupări predominate de vedetism şi publicitate personală, relaţionism pe bază de reciprocitate ("tu eşti mare, eu sunt mare") etc., de care profită, mai ales, scriitorii de mâna a doua, a treia, în căutare de "debuşee". Ei sunt clienţii obişnuiţi – majoritari în orice caz – ai unor astfel de reuniuni şi manifestări internaţionale, predominant mondene. Audienţa lor este, în general, redusă. Pe de o parte, ele "predică unor convertiţi", universaliştii de vocaţie, care gândesc de mult – cu sau fără astfel de izvoare de inspiraţie – literatura în spirit comunitar. Pe de alta, funcţionează din plin spiritul exclusivist de grup, de coterie, de relaţionism obscur de culise. Molière este mereu de actualitate în astfel de cercuri: *Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis.* Până la urmă, tot latura publicitară se dovedeşte, într-o măsură – mai ales pentru culturile mici, marginale, puţin cunoscute – cel mai profitabil şi util rezultat al participării la astfel de întâlniri internaţionale motivate, în primul rând, economic.

Două sunt împrejurările istorice, efectiv hotărâtoare, pentru formarea, în secolul 20, a unei adevărate culturi şi literaturi internaţionale. Ele depăşesc în importanţă şi eficacitate toate ideologiile şi organizaţiile mondiale existente. Cea dintâi este intensificarea, fără precedent (îndeosebi în a doua jumătate a secolului), a celui mai vast sistem informativ şi de comunicaţii din istorie. Am intrat efectiv în perioada comunicaţiilor globale, post-tipografice. Noua interdependenţă electronică transformă progresiv întrega lume într-un "sat planetar." Este celebrul *global village* a lui Marshall McLuhan (1962). Peste "tot" circulă – graţie tehnologiei moderne a comunicaţiilor audio-vizuale de masă – aceleaşi ştiri, idei şi imagini. În felul acesta se ajunge la "integrarea întregii familii umane într-un singur trib global"[120]. Chiar dacă definiţia este exactă, în primul rând pentru lumea occidentală, nu încape îndoială că acesta este sensul întregii dezvoltări a comunicaţiilor de masă în lumea modernă.

Trăim, tot mai mult, într-o "civilizaţie tehnică" în care "azi este deja mâine". Succesiunea foarte rapidă a informaţiilor, a imaginilor "de ultimă oră" le perimează într-un ritm tot mai vertiginos[121].

Câte ceva din aceste relaţii – în perioada actuală de o crasă evidenţă – a fost intuit, într-un spirit de mare anticipaţie, în perspectivă istorică sau în mod empiric, încă înainte de primul război. Astfel de aspecte nu sunt luate, totuşi, în consideraţie. G. Lanson observă (1911) că literatura franceză "a primit totdeauna toate ideile tuturor naţiunilor". Teză discutabilă, dar al cărui preconcept programatic este inatacabil. În felul acesta ea s-a dezvoltat, într-adevăr, în sensul "universalităţii, al umanităţii"[122]. Şi mai "futurist" se dovedeşte un poet destul de obscur (azi) Max Jacob (1922). Literatura mondială devine o reală posibilitate prin faptul că suntem tot mai "vecini ca urmare a progreselor locomoţiei"[123]. Literatura a circulat, într-adevăr, în toate timpurile şi direcţiile. Este de altfel şi una din constantele istoriei literare universale. Doar că în perioada modernă intensificarea schimburilor literare internaţionale se dovedeşte fără precedent. "Asemenea întregii vieţi intelectuale – observă şi troţkistul Victor Serge, în *Littérature et révolution* (1932) – literatura tinde tot mai mult să se internaţionalizeze"[124].

Este ceea ce se întâmplă efectiv, mai ales în perioada actuală, prin difuziunea stilurilor literare (şi artistice) şi a traducerilor, pe de o parte. Pe de alta, are loc o activitate extinsă la scară industrială şi globală, care realizează în mod efectiv, în accepţie editorială, "literatura universală" prin sistemul editorial al "pieţii comune" şi acordurile "liberului schimb". Ea uniformizează titlurile şi generalizează sistemul coeditărilor. Aceste fenomene au fost subliniate, adesea, de cercetători, critici şi publicişti actuali, puse sub acelaşi semn al extensiunii "literaturii universale". Eveniment capital, de altfel, şi fără precedent la această scară: dintr-un ideal şi concept teoretic, literatura universală se transformă, tot mai mult, în perioada actuală, într-o realitate concretă, practică, tot mai perceptibilă, în plină şi continuă extensiune.

A doua situaţie radical schimbată – şi care reprezintă, fără îndoială, unul din semnele cele mai distinctive ale sfârşitului de secol, puternic proiectat şi spre viitor – este constituirea concomitentă a unei duble culturi: local-naţionale şi internaţionale. Reîntâlnim, într-un fel, teza binecunoscută a celor "două culturi" a lui C.P. Snow, altfel reformulată. Este evident că literaturile există şi că ele vor continua să existe. Doar că scriitorul modern "naţional", având acces la tot mai multe izvoare culturale şi informative, îşi diversifică inspiraţia. Spiritul său literar se transformă şi se "deschide". În acelaşi timp, întreaga sa mentalitate şi comportamentul său social-publicistic se modifică în proporţii şi direcţii adesea nebănuite. Scriitorul se vrea tot mai cunoscut în străinătate, tradus în cât mai multe limbi, consacrat mai ales pe plan internaţional. Obsesia (la unii aproape maladivă, mai ales la români) a premiului

Nobel constituie încă o dovadă în acest sens.

Există deci o cultură națională și o supracultură internațională în continuă expansiune. Ea are o putere de impact și un prestigiu în mare ascensiune. În acest cadru, *literatura universală* tinde să devină realitatea firească și progresiv-dominantă. Se pot observa, pentru a sintetiza o situație globală, trei stadii de constituire și teoretizare a acestei neoculturi moderne generalizate. Problema a revenit și anterior în atenția noastră, când am trecut în revistă accepțiile tradiționale ale culturii în secolul 20[A11].

Primul – chiar dacă redus inițial doar la dimensiuni europene – are în vedere extinderea unei baze culturale comune, ca efect al unei educații comune. Ea determină formarea unui nivel sau "strat literar mediu" (T.S. Eliot)[125]. Tendința sa esențială este de a intra în consonanță spirituală – și, în ultimă analiză chiar să "coincidă" – cu tot mai multe creații literare în timp și spațiu. Fenomenul poate fi definit și prin termenul curent de sincronism, sau prin cel spaniol, mai special, de *sinfronismo*[126]. El ar constitui un punct mediu de convergență culturală internațională. Acesta elimină progresiv diferențierile brutale, aspirațiile, rezistențele și izolaționalismele restrictive naționale.

Al doilea stadiu – dominant mai ales în primele decenii după al doilea război – are punctul de plecare în internaționalismul ideologic maxist sau marxizant. Formarea unei culturi universale supranaționale, de supraclasă socială, având în centrul său proletariatul mondial (considerat ca esență și emblemă a umanității) devine supremul ideal. Revenirea în astfel de contexte asupra acestei teme, azi banalizată, este inevitabilă, deoarece ea a marcat efectiv conștiința culturală și literară a epocii, cu multiple consecințe. Ea s-a afirmat puternic atât în Europa, în Franța mai ales, dar și în SUA. Scriitorii, agenți internaționali de propagandă, gen Pablo Neruda și mulți alții, aduc în această direcție o contribuție notabilă.

Preocuparea centrală este de a "pune bazele unei culturi universale" (J.P. Sartre, 1972)[127]. Doar că, dintr-o perspectivă marxistă consecventă și radicală, ea are nu mai puțin un caracter "represiv" prin impunerea unei culturi și a unui limbaj unidimensional, nivelat. Cuvântul a devenit clișeu. Expresia s-a standardizat. Limbajul este definit ca autoritar, adevărat *diktat* asupra conștiințelor. Se preconizează deci, în plus, eliberarea de orice propagandă, îndoctrinare și manipulare (citește "burgheză", în societățile de tip occidental, "avansate industrial"). Este și teza de bază a vestitului, la timpul său, eseu *One-dimensional Man* de Herbert Marcuse (1964). Ar însemna – deși concluzia nu este chiar foarte limpede – că prin "eliberarea" integrală de orice presiuni, restricții, refulări (teoria este și semi-freudistă) etc. se ajunge tot la "omul unidimensional", doar *altfel*... "dimensionat". La antipodul celui produs de societatea actuală (burgheză, capitalistă, industrială etc.), scandalos de "represivă". Cât de represivă, efectiv, în stilul cel mai

poliţienesc, a fost însă şi societatea de tip sovietic, autorul, bineînţeles, nu se întreabă. Naivitate, ignoranţă sau pur partizanat politico-ideologic bine camuflat (cum de altfel şi credem)? Comparaţia s-ar impune, totuşi, în mod obiectiv, din considerente cel puţin istoriografice.

Al treilea stadiu, tot mai predominant, imediat accesibil – sinteză de *melting-pot* şi *kitsch* – este efectul cel mai direct al expansiunii, de fapt a invaziei *multimedia*, îndeosebi vizuale. Aceleaşi filme de serie pot fi văzute peste tot la *T.V.* în mai toate ţările. În Japonia se proiectează *western*-uri şi seriale poliţiste cu *Kojak, Colombo* şi *Mancuso de la F.B.I.* etc. Tipologia este standardizată. Personajele feminine sunt ori... poliţiste ori prostituate etc. Nivelarea şi modificarea radicală a criteriului "valorii" devin evidente. Pentru a ne restânge doar la situaţia "literaturii în era nucleară" – formula face carieră şi se confundă tot mai mult cu acest tip de "literatură universală" – ea inspiră două categorii de reacţii. Ambele sunt la fel de caracteristice epocii actuale.

Specialiştii în literatura comparată şi teoria literaturii se distanţează sau se resemnează, în termeni fie semi-ironici şi de mare superioritate intelectuală, fie obiectivişti, în faţa noilor realităţi. Pentru multe spirite academice tradiţionale ele sunt derutante. "Va trebui să concepem un cititor omnilingv şi omniscient, care să parcurgă întreaga literatură imprimată din toate timpurile şi din toate ţările, dar ca expresie unică a unei singure umanităţi, unde limbile naţionale şi geniile individuale n-ar reprezenta, pentru a spune astfel, decât variante dialectale sau tribale"[128]. Alţii pun accentul tot pe *cititor*, dar pe unul democratizat, neexigent, larg "deschis", receptiv la întreaga nouă cultură literară. Ea este sau va fi o "contribuţie" de fapt internaţională, o "... matrice a unei raţionalizări planetare în curs de constituire"[1]. Internaţională, cosmopolită, şi mai ales general accesibilă. "O cultură literală (*lettrée)* a tuturor ("de *tous*") se anunţă"[129].

La un alt nivel de percepţie şi definiţie literară, în acelaşi timp ideologic motivată, se situează şi consideraţiile despre universalitatea umană şi unitatea spirituală, specifice civilizaţiei actuale. În cadrul său, "literatura este o convorbire liberă cu lumea întreagă". Devine astfel tot mai posibilă "convieţuirea mondială interculturală şi plurietnică a societăţii viitoare în care deja trăim". Accentele neoiluministe, mondialiste şi chiar mesianice se fac şi ele resimţite din plin. Prin schimburi culturale, liberă comunicare şi circulaţie de valori, se ajunge la "generalitatea umană". Ea poate fi în acelaşi timp definită şi asimilată. Numai că universalitatea nu se mai rezumă şi nu se mai confundă cu lumea occidentală[130]. "Experienţa universală" (idee de bază, *n.n.*) este aceeaşi pentru toţi oamenii, "oricare le-ar fi rasa, ţara sau vârsta". Poate fi reţinut şi faptul că astfel de idei sunt afirmate, peste ocean, încă de la începutul secolului. Inclusiv în unele manuale literare, azi obscure, uitate[131].

Substratul acestei culturi şi literaturi *supra* sau *inter*-naţionale este, în mod

evident, ideologic, de ordinul integrării progresive într-o structură spirituală şi ordine mondială unică. Exclusivismele naţionale (naţionaliste) devin tot mai inacceptabile. Tradiţia engleză, "anglocentrică", de pildă, este declarată "provincială", "parohială". *Literatura internaţională* respectiv *universală*, este expresia directă a dezvoltării politicii internaţionale globale. Centrele de putere sunt, evident, diferite, dar interdependenţa şi osmoza sunt în progres vizibil. La sfârşitul secolului 20, definiţia literaturii universale nu mai poate fi disociată de această realitate istorică.

Ceea ce nu vrea să spună, câtuşi de puţin, că raportul dintre cele două culturi (*universală* vs. *naţională*) este, în aceeaşi perioadă, uniform şi univoc. Pentru literaturile "noi" sau eliberate de nivelarea sovietică, respectiv din sud-estul Europei, problema "specificităţii" şi " originalităţii" continuă să se pună cu acuitate. Astfel de aspiraţii sunt de altfel legitime. Şi nimeni nu poate încă să prevadă când raportul de forţe va înclina definitiv, ireversibil şi pretutindeni în favoarea universalităţii literar-umane. Totul depinde de nivelul general-cultural, de evoluţia spiritului civic şi, mai ales, de contribuţiile şi iniţiativele hotărâtoare ale unor mari personalităţi literare. Ele singure pot realiza, efectiv, sinteze viabile între universalitate, tradiţiile culturale naţionale şi idealurile şi tendinţele legitim individuale. Evident, ideologia literaturii progresează, inevitabil, în sensul universalităţii. Dar numai creaţiile literare, operele durabile, o realizează şi o ilustrează în mod cu adevărat convingător.

7. La sfârşitul secolului 20, în ultima sa decadă, putem avea o imagine şi o documentare mai completă şi exactă despre evoluţia raportului fundamental *naţional/universal* în literatură. Relaţia este regândită şi reformulată în termeni, adesea, radical schimbaţi. Ne aflăm, de fapt, în faţa unei contribuţii cu adevărat originale a reflexiei literare contemporane la redefinirea acestei acute probleme. Avem însă îndoieli serioase că ea a fost, cel puţin deocamdată, percepută şi reformulată cu claritate, în termeni cu adevărat argumentaţi.

Nu se poate nega, pe de altă parte, numărul destul de mare de cercetări, mai ales de tipul "literaturii comparate", care studiază diferitele aspecte ale relaţiilor dintre literaturile "naţionale" şi ceea ce se recunoaşte, în general, a fi "literatură universală". Privite însă cu atenţie, observăm că astfel de studii se opresc oarecum doar la jumătatea drumului. Şi, ulterior, nici măcar la atât. Se adună, într-adevăr, o documentaţie din ce în ce mai bogată despre relaţiile istorice, "de fapte", dintre cât mai multe literaturi naţionale. Operaţia este, indiscutabil, utilă. Mai mult chiar: sunt recunoscute, din plin, diferite forme de colaborare şi integrare internaţională ale acestor literaturi. Ideea este bine ilustrată şi, teoretic vorbind, în general acceptată. Dar nu s-a urmărit încă în mod sistematic adâncirea şi răspândirea acestor idei. Nu s-au tras, mai ales, concluziile cele mai importante ale acestor cercetări în toate implicaţiile lor.

Şi mai ales: 1. N-a fost studiat încă modul cum toţi aceşti factori influenţează şi modifică progresiv noua stare de spirit, asumată de tot mai multe conştiinţe literare ale epocii; 2. N-a fost teoretizată şi generalizată concluzia acestor studii, care impun şi o nouă definiţie a relaţiei *naţional/universal* în literatură.

Spiritul pozitivist şi istoricist al unor astfel de contribuţii – incontestabil valoroase documentar – blochează, din păcate, asumarea ideologică deschisă şi, mai ales, generalizarea şi "speculaţia" teoretico-literară. Se observă chiar un refuz sau o evidentă inhibiţie în faţa unor concluzii ce s-ar desprinde, totuşi, în mod logic. Se scot în evidenţă diferite categorii de "influenţe", "contacte", "fenomene de frontieră", chiar şi pseudo-"legi" ("emergenţă", "flexibilitate", "iradiere", ca şi cum "iradierea" n-ar fi şi ea un fenomen de.."emergenţă")[132]. Totul se opreşte însă la un nivel aproape exclusiv factual, adesea doar bibliografic. Sunt subliniate unele realităţi incontestabile, verificate din plin şi pe scară tot mai largă. Însă expunerea de tip istoric predomină, şi încă de departe.

Din acest punct de vedere, poziţiile – fie şi ocazionale – ale unor scriitori-eseişti ca T. Mann[133] sau filozofi ca P. Ricoeur[134] (din afara acestor cercuri) sunt net superioare comparatiştilor brevetaţi. Reuniţi în numeroase colocvii şi congrese internaţionale, în manuale universitare uimitor de eclectice, în diferite *précis*-uri, raportul literar fundamental rămâne, în continuare, pentru ei, doar "străin/naţional/familiar". Deci limitat mereu la nivelul "contactelor" şi traducerilor"[135]. Singurul pas serios înainte – după cunoştinţa noastră – aparţine, în primul rând, comparatistului italian Armando Gnisci. Contribuţia sa are un titlu edificator: *Verso un nuovo concetto di letteratura nazionale* (1992-1993)[136]. Coroborat şi cu alte izvoare, obţinem, în linii generale, un tablou actual destul de coerent.

Nota fundamentală este deplasarea accentului spre transformările conştiinţei literare individuale, la nivelul "creaţiei" propriu-zise. Relaţiile literare supranaţionale nu sunt, fireşte, eliminate. Ar fi, de altfel, şi imposibil. Dar modalităţile implicite şi explicite – de asimilare, integrare şi condiţionare reciprocă între scriitorul naţional şi contextul său internaţional – privilegiază tot mai hotărât un nou statut estetico-literar, moral şi publicistic. El implică, în primă şi ultimă analiză, toate formele de depăşire a limitărilor naţionale în literatură.

Procesul începe, în primul rând, printr-o nouă atitudine faţă de limba maternă. A nu te baricada şi izola doar în propria limbă (naţională) a renunţa sau, în orice caz, a nu mai miza exclusiv pe "inefabilul" idiomului etnic reprezintă o tendinţă în curs de răspândire şi chiar de generalizare. Şi nu numai la scriitorii din emigraţie, obligaţi de împrejurări să-şi schimbe limba. Un document pe deplin ilustrativ al acestui fenomen oferă scriitorul româno-francez D. Ţepeneag în *Le mot sablier* (1984): povestea trecerii cuvintelor din română în franceză (şi invers), ca într-o clepsidră, ce poate fi imprevizibil

răsturnată. Noul mecanism lingvistic nu este numai descris, ci şi asumat. De fapt, orice scriitor, care-şi pune şi problema traducerii operei sale – act reflex cu totul legitim şi tradiţional – admite, măcar în principiu, că el se poate exprima şi într-o altă limbă. Că nu este prizonierul definitiv al unei singure limbi. Mai mult: că o astfel de aspiraţie este efectiv creatoare, benefică sub toate aspectele. Or, această tendinţă se intensifică şi se generalizează în mod considerabil în epoca actuală. Ea este chiar dominantă în toate literaturile "native" ale actualului sau fostului *commonwealth* britanic, în India, de pildă, în "lumea a treia" etc. Până şi unii critici-lingvişti, oarecum tradiţionalişti, din generaţia anterioară (precum K. Vossler), preocupaţi de acelaşi raport naţional-universal, sunt convinşi că scriitorii se exprimă, de fapt, într-o "singură limbă: a inimii". Limbajul figurat, neo-romantic, n-ar trebui să ducă la respingerea unei astfel de concluzii "generaliste"[137].

Depăşirea limitelor naţionale, începând cu propriul spaţiu lingvistic, are şi alte aspecte importante. Toate duc la noi modificări ale conştiinţei literare. Orizontul literar se lărgeşte. Izolarea în interiorul unei singure culturi şi literaturi naţionale este resimţită, tot mai mult, ca o apăsare şi un fenomen negativ de "provincializare". O literatură care se consideră, în mod orgolios, suficientă doar ei înseşi (precum cea franceză îndeosebi) este considerată – uneori chiar şi în interiorul său – drept "provincială". Dimpotrivă, orice depăşire echivalentă cu o evadare din mentalitatea izolaţionistă, îngust narcisistă şi respectiv canonică, este văzută ca o formă de "deprovincializare" salutară. Literatura are o existenţă în acelaşi timp "naţională" şi "meta-naţională". Concluzia tinde să se impună. Ceea ce duce la alte câteva concluzii. O literatură naţională nu este niciodată nici "singură", nici "cea mai bună", nici nu reprezintă un "model universal." Scriitorul are conştiinţa – şi adesea chiar dorinţa explicită – de a scrie şi pentru cititori străini. El intră într-o necesară şi inevitabilă "competiţie" *(challenge)*, nu numai cu sine, dar şi cu un public internaţional virtual. Operaţia, nu lipsită de riscuri, seduce. Mai mult: ipoteza de a fi nu numai tradus în alte limbi, dar şi adaptat, imitat, de a exercita influenţă, a fi receptat critic îi surâde cu deosebită insistenţă[138].

Astfel de reacţii sunt interdependente şi solidare, disociabile doar prin analiză. Dubla participare la un ansamblu supranaţional sau altul, duce, în acelaşi timp, la o dublă integrare şi determină – implicit sau explicit – o dublă conştiinţă, nu numai literară. Scriitorul dobândeşte, apoi îşi revendică, această dublă identitate colectivă: a propriei literaturi naţionale, dar şi a realităţii literare internaţionale la care aderă într-o formă sau alta. Se realizează, în felul acesta, în mod progresiv, o nouă unitate, o nouă formulă de sinteză spirituală. Relaţia parte/tot, respectiv specificitate/universalitate, tinde să se modifice tot mai mult în favoarea factorilor colectivi, supra-naţionali. Orice abordare "comparatistă" a literaturii, inclusiv de tip academic, care începe să-şi

pună cu tot mai multă insistenţă astfel de probleme, pleacă tocmai de la recunoaşterea unei astfel de realităţi şi deci a unui nou raport dintre "parte şi totalitate". Respectiv, "individualitatea" literară, de orice speţă şi "comunitatea" literară, de orice categorie şi localizare geografică[139]. O evidenţă – tot mai larg recunoscută, încă de la mijlocul secolului – este că literaturile (naţionale) sunt în acelaşi timp "unice" şi totodată în "relaţie între ele" (T.S. Eliot)[140]. Ceea ce determină interdependenţe, condiţionări reciproce. Uneori, chiar adevărate mutaţii. Ele se produc atât la nivel colectiv, prin recunoaşterea, studierea şi teoretizarea noilor relaţii, cât şi a conştiinţelor literare individuale astfel condiţionate. Devin deci, tot mai deschise, permeabile şi receptive la formele şi efectele acestui nou dialog literar inter-naţional.

Mutaţiile de acest gen sunt observate şi studiate pe spaţii tot mai vaste. Faptul că ele au fost detectate şi "teoretizate" în primul rând în Europa se explică prin aceea că spiritul european, inclusiv prin tradiţiile sale culturale, este cel mai predispus la astfel de evoluţii şi concluzii. Tendinţa cosmopolită şi universalist modernă, nu numai literară, este europeană prin definiţie. Doar în Europa a existat, mai cu seamă, lărgimea de vederi şi luciditatea condamnării "izolaţionismului", respectiv a "infatuării" naţionaliste şi a recunoaşterii "colaborării" dintre literaturi. Ceea ce nu înseamnă, câtuşi de puţin, "depersonalizare", ci modul cel mai eficace de "a servi interesul comun", "cel mai general". De unde şi demitizarea "sentimentului primejdiei care n-a făcut decât să opună popoarele Europei unele altora" (A. Gide, 1923)[141]. Transpusă în plan literar: cooperare, şi nu confruntare, interdependenţă care stimulează, şi nu izolare şi respingere sterilă. Sporirea, continuă, sub toate formele, a conştiinţei literare, nu poate fi decât benefică. Pentru fiecare partener în parte, cât şi pentru întreaga colectivitate literară.

Ceea ce nu înseamnă că integrarea şi ideea europeană n-au trecut, nu trec şi mai ales nu trebuie să treacă printr-o serie de etape intermediare de ordin istoric. Mai întâi, depăşirea barierei dintre vest şi est. Mai precis, integrarea în literatura europeană, alături de literaturile latino-romanice şi a celor slave. Acestea, la rândul lor, au elemente esenţiale comune de integrare: moştenirea şi înrudirea lingvistică slavonă, forme poetice şi tradiţie orală slavonă, vechiul limbaj şi vechea literatură religioasă slavonă (R. Jakobson, 1953)[142]. Mai înainte, A. Gide scotea în evidenţă, în cazul *Dostoïevsky* (1923), aceeaşi conştiinţă, solidaritate şi sinteză culturală şi literară ruso-europeană[143].

După 1945, în perioada cortinei de fier, a războiului ideologic, apoi a descompunerii blocului sovietic, problema afinităţii şi refacerii şi unităţii literare europene revine, din plin, în actualitate. Termenii sunt substanţial identici: literaturile estice îşi revendică, din nou, apartenenţa şi vocaţia europeană. Chiar dacă literatura europeană n-a constituit niciodată o adevărată "unitate", valorile vestice au circulat şi în trecut şi o vor face şi în

viitor. "Europa" a reprezentat în permanenţă, în est, o prezenţă spirituală, un ideal, un pol de atracţie, adesea un mit. Peisajul european include, cum s-a şi spus de altfel, şi Dunărea şi pusta ungară şi câmpia rusă a vânătorului Turgheniev etc.[144] În multe spirite estice, conştiinţa europeană, din cauza izolării şi apăsării totalitare, a fost adesea chiar mai vie decât la mulţi confraţi occidentali. Ei nu aveau, inocent sau nu, nici o intuiţie reală a "europeismului" estic, nostalgic, idealizat, mai totdeauna traumatizant. Un adevărat refugiu moral împotriva dictaturii comuniste. Fenomenul indiferenţei la această stare de spirit trebuie reţinut, deoarece el defineşte, mai ales după 1945, largi sectoare ale mentalităţii intelectuale vest-europene. Dominată de mentalitatea stângistă, ea era total opacă la orice discuţie pe tema "stalinismului", "gulagului" sovietic etc. "Descoperirea" lui A. Soljeniţîn a schimbat, în parte, această atmosferă, dar nu total. Îngustime dogmatică ce a produs în est decepţii dureroase şi a dezarmat nu puţine rezistenţe potenţiale. *Le livre noir du communisme* (1997) nu apăruse încă.

Modul cum "Europa" însăşi era definită în zona sa tradiţională – în aceeaşi perioadă – explică multe din oscilaţiile şi dificultăţile noului concept de *literatură universală*. Ea parcurge, o dată mai mult, câteva etape necesare, respectiv variante şi tipuri de "europenizare", care o fac posibilă şi uneori chiar anticipă teoretic formularea acestui concept.

Este vorba, mai întâi, de existenţa şi conştiinţa unei elite umanist-liberale, inevitabil restrânse. Audienţa sa n-a depăşit niciodată sfera intelectuală şi literară superioară. Când vorbeau de "unitatea culturii europene", de "viitorul Europei", T.S. Eliot, A. Gide[145] şi alţii predicau, de fapt, unor convertiţi la valorile umanisto-liberale-clasice. Vitalitatea lor în epocă este bine atestată[A12]. O minoritate, totuşi. Manipulată (înainte de 1940) de propaganda comunistă (congresele zise pentru "apărarea culturii"), sau net dominată de "internaţionalismele" epocii, mult mai bine organizate. Marxistă, în primul rând, dar şi naţional-socialistă. Au existat şi teorii de această inspiraţie (Drieu la Rochelle, de exemplu), care preconizau "revoluţia" şi unitatea europeană "socialistă", în acelaşi timp anticapitalistă şi antiamericană, cât şi anticomunistă[146].

La nivel publicistic şi al organizaţiilor literar-europene sunt de reţinut alte două formule. Ambele sunt active după 1945. Una, de inspiraţie de "stânga", comunistă, gen *L'Europa Letteraria* (director: Giancarlo Vigorelli, 1959), alta în spiritul *Comunităţii europene*, deosebit de activă şi, în ultimele decenii, tot mai dominantă. Ea are la bază infrastructura şi obiectivele predominant economice, ale "Pieţii comune". O gamă vastă de organizaţii editoriale, publicistice, culturale, institute ştiinţifice, congrese şi colocvii universitare propagă, în perioada actuală, ideea europeană. Doar un exemplu recent: congresul italian: *L'Identità Culturale dei Paesi della Pentagonale e*

dei Paesi Limitrofi (1991). O revistă ce se vrea organul literar al *Comunităţii europene* este *NEuropa*, publicată în Luxembrurg (director: Mimmo Morina, 1971). Un proiect precursor uitat *Per un'unione letteraria europea (Fiera Letteraria*, 9 settembre 1928), italo-franco-german-spaniol, atrăgea atenţia încă lui A. Gramsci, în notele sale de închisoare[147].

Dincolo de acest aspect instituţionalizat şi tot mai oficial, ideea literară europeană progresează, mai ales, printr-o serie de formulări esenţiale. Multe au încă un caracter ocazional şi fragmentar. Dar toate configurează progresiv noi concluzii şi îndeosebi o nouă mentalitate literară. Acordul se realizează, în primul rând, în jurul refuzului ideii de nivelare şi omogenizare. O însemnare din jurnalul lui A. Gide (9 oct. 1916) are următorul conţinut: "Doar particularizarea fiecărei literaturi, cu specificitatea sa naţională, va permite europenizarea culturii"[148]. Sensul ideii este că "naţionalitatea" este punctul necesar şi inevitabil de plecare pentru o gamă tot mai vastă de relaţii, integrări, "încrucişări"[149] şi grefe culturale. Ele nu unifică, nici nu omogenizează, doar solidarizează şi stimulează înţelegerea şi cooperarea confraternă. Punct de vedere reafirmat adesea în multe publicaţii europene, deschise "integrărilor" şi chiar "imigraţiei". Un exemplu foarte recent: "Conştiinţa şi apărarea valorilor noastre culturale rămâne mereu primul punct de plecare aceptabil şi legitim" al integrării în Europa (1995)[150].

Cu multe din aceste idei ne-am mai întâlnit, într-o formă sau alta, printr-o redundanţă specifică epocii, şi nu numai la acest capitol. Ea se transmite, într-un fel, şi "biografiei" sale, în măsura în care este atentă nu numai la orientările de bază, ci şi la nuanţe. O adevărată temă cu variaţiuni, unele notabile. O serie de alternative şi soluţii contradictorii par eterne şi irezolvabile. Le regăsim reluate în culegeri reprezentative de studii de "imagologie", "conştiinţă" şi "identitate naţională", destul de numeroase în ultimele decenii. Imagine europeană sau naţională, unitate sau diversitate, literatură "închisă" sau "deschisă", conflict sau cooperare, naţionalism sau internaţionalism? Realitate autarhică sau simple provincii ale lui *Weltliteratur?* Astfel de dileme sunt şi tipice şi recurente[151].

Dacă există "diferenţe", rezultă şi posibilitatea – şi chiar necesitatea, cel puţin teoretică – unor întregiri, schimburi şi completări reciproce. În felul acesta, fiecare literatură poate constitui o "patrie", care anticipă, în acelaşi timp, integrarea sa ideală viitoare în cultura şi civilizaţia europeană, devenind totodată "simbolul" acestei integrări. Deprovincializarea naţională stimulează, în cele din urmă, apariţia unei "noi conştiinţe şi naţionalităţi" – europene – deoarece "naţiunile" nu sunt "date naturale," ci "stări de conştiinţă şi formaţii istorice". Este concluzia lui B. Croce în *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932). Conceptul noii identităţi europene apare şi la un alt gânditor italian, Leo Ferrero (1929): "Se numeşte literatură europeană

cea care descrie propria țară subînțelegând pe celelalte". "Scriitorul european" nu se exilează. Pe măsură ce cunoaște lumea, o "subînțelege", rămânând nu mai puțin el însuși. Astfel de idei circulă și la alți eseiști și critici italieni (L. Anceschi[152] etc.).

Rezultatul acestor constatări, intuiții, cercetări, manifeste literare etc. (mult mai numeroase decât s-ar bănui) reprezintă – îndrăznim să tragem această concluzie – un important eveniment în lunga, de acum, istorie a ideii de *literatură universală*. O nouă definiție se cristalizează și se exprimă cu claritate abia în ultimele decenii. Dar o veche ereditate o anticipă. Mentalitatea naționalistă, etnicistă, pe baze folclorice-arhetipale, izolaționiste, bineînțeles, nu dispare. Și nici nu poate să dispară integral vreodată. Dar ea apune progresiv. Raportul de forțe, evident global și în perspectivă istorică, înclină tot mai mult în favoarea unei noi soluții. O nouă sinteză și-a făcut apariția. Iar dimensiunea sa este dublă: individuală și colectivă.

Ceea ce părea dificil și adesea chiar imposibil de imaginat în perioada naționalismului literar de diferite nuanțe se realizează acum sub ochii noștri. Apare un nou tip de scriitor (de care am amintit), cu o nouă, respectiv dublă identitate și conștiință literară: a fi el însuși – format într-o măsură extrem de variabilă în propria sa tradiție literară – și, în același timp, tot mai integrat culturii europene. El are deci foarte vie și această nouă apartenență spirituală care se consolidează. O astfel de condiție dublă este ceva mai mult, dar și mai puțin decât tradiționalul "cosmopolitism". Scriitorii care au primit și o educație "străină", "europeană", ce s-au cultivat și au scris și în alte limbi (un caz tipic și mărturisiri precise în acest sens ale poetului portughez F. Pessoa; există și alte exemple din zona slavă)[153] nu mai pot avea, trăi, revendica etc. doar vechea și unilaterala lor identitate și conștiință literar-națională. Rămân, bineînțeles, "ei înșiși", dar devin și "alții". Este totodată și efectul unei subtile osmoze, noi experiențe și întâlniri spirituale. O formulă aparent paradoxală – de care de altfel am mai amintit, de tipul *Noialtri europei* (A. Gnisci, 1991) – devine astfel posibilă. Suntem "alții" (deci diferențiați), dar și "europeni" (deci integrați, identificați unui sistem de valori comune). Alteritatea și identitatea coincid. Sau, mai bine spus, alteritatea ca identitate este gândită și trăită până la capăt. O transformare firească în noile condiții radical schimbate ale epocii, chiar dacă datele statistice riguroase încă lipsesc.

Această dublă identitate se regăsește, cu tot mai multă claritate, și în noile formule care definesc statutul actual al literaturilor naționale. Un număr de mari precursori (începând cu F. Brunetière, până la Etiemble și alți contemporani) au presimțit și definit noul fenomen. Literatura universală este, după cum am constatat și până acum, un concept în evoluție continuă. La ea participă și colaborează "toate" literaturile lumii. Imposibil a restrânge orizontul literar doar la Europa. Literaturile naționale, continentale sunt

numai "părţi", "fragmente", ale sintezei europene. Iar acestea, la rândul său, constituie o etapă, o treaptă, o fază a noii sinteze mondiale, în curs de constituire globală.

Doar că ea – eveniment esenţial – nu se mai limitează numai la lumea vestică, fie şi în anasamblul său. "Descentralizarea", în noile condiţii post-coloniale, presupune integrarea "tuturor", sau în orice caz a cât mai multe literaturi naţionale "neglijate", "indigene". Iar acestea sunt şi se proclamă deschis non-europene. Într-un dublu sens: cu o existenţă obiectivă în afara spaţiului european şi, totodată, exterioare culturii europene şi influenţelor sale. Formulele cele mai curente pentru definirea noii situaţii sunt: "interacţiunea", influenţa fecundă reciprocă (literaturile sunt sau pot fi *nurtured* ["hrănite"] şi de alte tradiţii[154]) şi a fi "membri" ai aceleiaşi "familii". În trecut, francezii şi anglosaxonii înţelegeau şi defineau în mod diferit literatura. Treptat, terenul este cedat în favoarea unui "concept occidental de literatură". Noţiunea de *commonwealth literature* se referă, în general, la literaturile de expresie engleză, dar dobândeşte şi un sens simbolic. Concluzia, între alţii, o trag unii scriitori şi critici indieni, care se reclamă de la o nouă conştiinţă literară, lărgită şi elevată (*our enlarged and heightered consciousness*)[155], dobândită prin întreg acest proces. Pe deplin asimilat, noul spirit literar a devenit definitoriu şi consubstanţial unei noi şi tot mai vaste entităţi literare extra-europene.

Astfel de transformări ale conştiinţei literare contemporane – echivalente nu o dată unor adevărate mutaţii – nu elimină, ci doar transformă radical ideea-matrice de "Europa". Ea devine "modelul" integrărilor şi sintezelor literare de dimensiuni planetare. O proiecţie "europeană" extinsă la scară mondială. Soluţiile sale sunt propuse întregii planete. "Eurocentrismul" primeşte astfel o nouă definiţie, singura de altfel valabilă şi creatoare în perioada actuală. Şi precum "Europa" nu mai acceptă să fie divizată – cel puţin literar vorbind – între "vest" şi "est", tot astfel nici literatura universală (de fapt literatura pur şi simplu) nu mai poate fi şi nu mai trebuie considerată, studiată, definită etc. doar în termenii opuşi, tradiţionali, de "occident" şi "orient".

Chiar dacă noţiunea de "orient" rămâne încă destul de vagă (*Far West, Middle East, Third World* etc), ideea "universului bicultural" nu poate fi decât respinsă[156]. Literaturile orientale fac parte, efectiv şi indisociabil, din "literatură". Despre ea – prin excluderea lor – n-am avea decât o "idee şchioapă" (*boiteuse*)[157]. Întregul sens al tot mai numeroase colocvii despre relaţiile literare est/vest, occident/orient (conferinţe, de pildă, în Taiwan, în 1971, 1975, 1979, 1983), congrese *A.I.L.C.* reviste asiatice de literatură comparată (de ex. *Tamkang Review*), culegeri de studii despre "Asia şi scriitorii occidentali" sau "Literatura japoneză şi literatura occidentală", numere monografice ale unor publicaţii specializate despre literaturile arabe,

africane etc. (simple titluri şi teme ilustrative ale acestei tendinţe)[158], nu au ca premisă şi nu duc decât la o singură concluzie: literatura universală este una şi, teoretic vorbind, indivizibilă. O mică sinteză a acestei evidenţe teoretice am realizat noi înşine (referinţe anterioare anului 1987). Ea întâlneşte şi o opinie a lui René Wellek din aceeaşi perioadă (1986): "Inepuizabila bogăţie a literaturii universale, care ne vorbeşte în mai multe limbi, cere imperios (*craying*) să fie interpretată şi valorificată (*judged*)"[159]. Ceea ce, în general, încă nu se întâmplă.

O astfel de acţiune, ce depăşeşte, din plin şi în mod inevitabil, sfera literară propriu-zisă, presupune recunoaşterea, afirmarea, adâncirea şi studierea unui spirit "universalist" comun. El constituie una din marile idei-forţă, în plină expansiune, ale sfârşitului de secol. Cât de mult s-a modificat, în esenţă, conştiinţa literară a epocii, în comparaţie cu fazele sale anterioare (romantice, simboliste, estete, avangardiste, formaliste etc.), putem constata mai ales acum, când trecem sintetic în revistă principalele mutaţii esenţiale ale raportului *naţional/universal* în literatură. Noua lor formulare determină şi impune cu tot mai multă energie o altă percepţie şi o nouă definiţie a *literaturii*, respectiv "literatura universală". Ea nu mai poate fi izolată de întregul context ideologic al epocii. Conotaţiile "universaliste" ale ideii de literatură, care predomină, ne scot în mod radical din zona analizelor structuralist-semiotice. Nu se poate vorbi nici de regres, nici de progres, ci doar de un alt regim şi orizont conceptual al ideii de literatură. Legitimitatea sa este indiscutabilă, obiectiv motivată.

Evident, intervin, în primul rând, vechile tradiţii şi concepţii ideologico-militante ale comparatiştilor, care au reluat, apărat şi dezvoltat ideea de *Weltliteratur* în tradiţia Goethe. Ideile de coexistenţă şi cooperare internaţională, libertate şi toleranţă, antiizolaţioniste şi antinaţionaliste, devin bunuri comune, adaptate şi propagate pe scară tot mai largă, inclusiv prin totalitatea instituţiilor internaţionale moderne, după 1945, mai ales. Un nou umanism tinde astfel să se impună. Ideea de patrie, în accepţia sa imobilă, exclusivistă, închisă, dă semne – mai ales în lumea occidentală – de atrofiere, de anemie. După unii, ea chiar ar "apune". S-a vorbit şi de "lipsa de patrie a omului modern", de faptul că "lipsa de patrie devine un destin al lumii" (Heidegger, în vestita sa *Scrisoare despre "Umanism"*, 1946). O astfel de concepţie începe să se transmită şi definiţiei literaturii universale încă într-o fază anterioară: "O universalitate a literaturii există, mereu victorioasă asupra rivalităţii şi discordiei dintre diferitele naţiuni şi anatagonisme rasiale" (A. Farinelli, 1924)[160]. În a doua jumătate a secolului – când întreaga problemă este reactualizată şi noua concepţie este afirmată în spirit adesea polemic de ceea ce s-a numit "comparatismul militant" (de la René Wellek la Etiemble şi alţii)[161] – ea reprezintă poziţia cea mai înaintată a reflexiei literare în acest domeniu.

Ea presupune în acelaşi timp şi o nouă formulă de sinteză dintre structurile naţionale şi universale ale literaturii. Ideile de "unitate" (universală) şi "ramură" sau "parte" (naţională), de "unitate în diversitate" (definiţia cea mai curentă), de "experienţă lărgită" a literaturilor naţionale (şi altele de acest fel) au la bază o implicaţie reciprocă şi, în ultimă analiză, o unitate ontologică de tipul *coincidentia oppositorum.* Dimensiunea literară este fundamental dualistă: orientată spre "interior" şi "exterior" , spre "închidere" şi "deschidere". Poate fi amintită, în această ordine de idei, şi o formulă de tip dialectic a lui C. Noica: "Închiderea care se deschide". Când T. Mann revendica pentru germani şi atributul "universalităţii", el gândea anticipat în acelaşi mod[162]. Putem fi germani sau francezi şi, totodată, mai mult decât atât, fără a abdica de la calitatea noastră iniţială. Din care cauză, este posibil să existe o "puternică aromă *(flavour)* locală, combinată cu o universalitate inconştientă" (T.S. Eliot)[163]. Universalul şi naţionalul se implică reciproc în literatură (şi nu numai)[164]. Ceea ce duce la concluzia, foarte stimulativă, că intensificarea naţionalităţii reprezintă cea mai bună garanţie a universalităţii. Cu cât eşti mai naţional eşti mai universal[165]. Operele cele mai umane, de semnificaţia cea mai generală, sunt în acelaşi timp şi cele mai particulare. Prin ele, geniul unei naţiuni se manifestă original, sub formă de creaţii individuale. Acest aparent paradox stă chiar în centrul noii accepţii a ideii de *literatură universală.*

Deşi o astfel de filiaţie este foarte rar invocată, ne aflăm – fără îndoială – în plină revendicare – sau "redescoperire" – a vechii concepţii a "omului universal", tipică gândirii "Luminilor". Literatura tinde să exprime "omul universal", iar literaturile naţionale sunt doar variante istorice, caracteristice, ale acestui *allgemein-menschliches.* Literatura universală nu este decât concretizarea acestui spirit general uman, exprimat prin totalitatea ipostazelor sale literare naţionale[166].

Deşi definiţia pare, pentru neopozitivismul studiilor literare actuale, mult prea vagă, generală, speculativă, chiar metafizică, ea poate fi regăsită, pe scară largă, la mulţi scriitori şi critici, îndeosebi din prima jumătate a secolului. Ea corespunde unei necesităţi şi aspiraţii autentice. A doua conflagraţie mondială a putut să spulbere, într-adevăr, pentru o perioadă, orice revenire şi soluţie de acest tip. Apoi ea revine, mai ales sub influenţa puternicelor tendinţe ideologice "mondialiste" ale epocii. În orice caz, expresiile *simplement humain,* deci de *intérêt universel, Universell, Allmensch, Giudizio Universale* pot fi întâlnite, din plin, la A. Gide, T. Mann, A. Döblin, G. Papini şi alţii. Referinţele sunt inutile, fiind vorba, de fapt, de un adevărat loc comun. Clişeu ideologic, intuiţie fenomenologică sau convingere filozofică? Evident, toate în acelaşi timp. Esenţial – din punctul nostru de vedere – este că ideea are o solidă tradiţie şi legitimare, inclusiv

terminologică. Urmărind soarta şi vitalitatea ideii *literelor umane*, în aceeaşi perioadă[A13], ne-am putut convinge, încă o dată, de această prezenţă şi realitate indiscutabile.

Tradusă în termeni specific literari, concepţia universalului uman inspiră în continuare definiţii tradiţionale precum *Menscheitsdichtung* ("poezia umanităţii") (K. Vossler)[167] sau *universal poets*, ce nu mai sunt simpli... *country boys* (Leo Spitzer)[A14]. Ele reapar inevitabil atunci când literatura este gândită în perspectiva valorilor umane universale. La decernarea premiului Nobel (1970), A. Soljeniţîn exprimă – între altele – convingeri identice: literatura este "capabilă să comunice o expresie condensată, de la o ţară la alta, cu scopul de a nu mai fi divizată şi derutată şi ca ierarhiile noastre diferite de valori să coincidă". Scopul final este de a "dezvolta în noi o viziune capabilă să îmbrăţişeze întreaga lume"[168]. Astfel de aspiraţii, de pură esenţă iluministă – expresie a "visului de aur al umanităţii" – se regăsesc, după al doilea război, cu intensitate şi în SUA. Acest "vis" este realizabil şi, sau mai ales, într-o singură literatură: cea americană[169]. Când dezbaterea se complică prin revendicarea drepturilor literare ale diferitelor minorităţi – în spiritul noului corset ideologic denumit *political correctness* – alternativa şi soluţia finală rămân aceleaşi: trecerea "de la creaţia minorităţii la creaţia universală"[170].

Ideea parcurge, în esenţă – în acest mod – o curbă ciclică. Se ajunge, de fapt, la punctul de plecare: creaţia individuală, de semnificaţie şi valoare universală. Raportul naţional/universal, în fiecare dintre situaţiile trecute în revistă, se exprimă printr-o soluţie strict individuală. Shakespeare este, într-adevăr, foarte englez, deci universal. Dar, în primul rând, el este el însuşi: o personalitate creatoare foarte puternică şi, mai ales, irepetabilă. Reţeta universalităţii este, în ultimă analiză, originalitatea literară autentică. Ea poate să apară oriunde, oricând, la orice autor şi în orice literatură a lumii.

8. A gândi literatura în mod unitar, ca o totalitate şi a trage toate concluziile, inclusiv teoretice, din această perspectivă globală, reprezintă un progres considerabil. Ne aflăm, de fapt, în faţa uneia dintre cele mai importante contribuţii ale secolului 20 la dezvoltarea ideii de literatură. Evident, au existat şi precursori, unii iluştri, menţionaţi la timpul său. Concepţia însăşi a literaturii ca "totalitate a scrierilor" (analizată în volumul anterior), pregătea o astfel de concluzie: literatura este, în esenţă, una şi indivizibilă, dincolo de frontiere, canoane, restricţii şi tradiţii naţionale. Evoluţia spiritului literar, la acest sfârşit de secol, nu neagă aceste realităţi. Dar le integrează într-o formulă superioară de sinteză. Ea este afirmată cu tot mai multă energie, prin argumente ce depăşesc toate limitările strict "naţionale".

Pare un semn bine distinct al epocii că revendicarea cea mai susţinută şi generalizată a "fondului universal uman" – ca expresie esenţială a literaturii universale – poate fi întâlnită mai curând la unii comparatişti decât la

gânditorii preocupaţi de "antropologia filozofică". Ea nu poate ignora, credem, postulatul de bază: literatura omului universal exprimat în orice limbă. Nivelarea progresivă, prin atenuarea particularităţilor şi rezistenţelor naţionale cele mai agresive, este presupusă ca posibilă, chiar inevitabilă. De altfel, o astfel de concepţie pare spiritului neopozitivist actual – dominant în multe cercuri – ca prea speculativă. În plus, ea este alimentată şi chiar produsă de imperfecţiunile limbajului. Şi totuşi expresii, precise şi vagi în acelaşi timp, precum "general uman", "umanitatea fundamentală a întregii umanităţi", respectiv "fondul general al literaturii", nu pot fi – cel puţin logic – evitate. Mai mult: ele exprimă şi o experienţă concretă: verificarea permanentă a posibilităţii comunicării directe, prin lectura textelor originale sau traduse, cu orice texte, *în* şi *din* orice limbă şi literatură. Dacă n-ar exista un limbaj literar universal-inteligibil, comunicarea literară internaţională – în continuă extindere – n-ar fi nici ea posibilă.

Deci a vorbi şi a recunoaşte (cum au făcut-o nu numai unii comparatişti[171], dar şi scriitori ca A. Soljeniţîn, cu prilejul amintit) "unitatea ce se extinde *(grandissante)* a umanităţii"[172] nu este deloc o exagerare. O contribuţie esenţială aduc, în aceeaşi direcţie, şi comunicaţiile *multimedia* de tipul *global village,* fenomen dominant al epocii. O mentalitate şi solidaritate cultural-internaţională sunt, în mod evident, în curs de constituire la scară planetară. În acest cadru, literatura devine "patrimoniul întregii umanităţi fără frontiere". Noul ideal este asimilat, în formularea cea mai entuziastă, aproape unei religii laice. Este, probabil, şi cea mai extensivă definiţie a *literaturii profane,* discutată şi ea, pe larg, în volumul anterior: "Literatura este singura formă de religie universală – fără erezii şi conflicte – a naţiunilor noastre... dincolo de deosebirile de rasă, limbă, credinţă, ideologie..." (A. Gnisci). Literatura se adresează unui "public mondial", peste bariere, genuri, convenţii literare şi ierarhii valorice. Ea aspiră la o "audienţă universală"[173].

Problema difuziunii maxime şi fără restricţii de nici un fel, va fi evocată şi în continuare, pe larg, în capitolele consacrate literaturii *populare,* de *masă* şi *subliteraturii* în accepţiile secolului 20. În literatură, poate intra orice text. Iar acesta este potenţial identic (semnificativ şi valoric) cu orice alt text. Este extensiunea maximă a ideii de literatură, cauză totodată şi a crizei sale profunde, la acelaşi sfârşit de secol 20. În orice caz, o literatură "înţeleasă şi asimilată de oameni din toate culturile", de "oameni obişnuiţi, ai oricărei culturi scrise"[174]. Ca şi până acum, definiţia literaturii universale tinde să se configureze "singură", prin citate intertextuale. Ceea ce reprezintă efectiv, în el însuşi, un fenomen de intertextualitate. Un alt fenomen tipic al epocii, atât în planul textual, cât şi al lecturii literare şi paraliterare. Situaţie evocată şi ea, în esenţă, în volumul anterior.

Ideea de *sumă* şi *totalitate* este indisolubil legată de universalitatea, sub orice

formă, a literaturii. Este chiar accepţia sa cantitativă. Literatura universală formează un ansamblu total, perceptibil la toate dimensiunile sale. Stratul arhetipal, mitologic, al literaturii, reprezintă infrastructura originală, primordială, a acestei universalităţi structurale. Când am urmărit evoluţia ideii de *literatură sacră* în secolul 20 (tot în volumul anterior), am reţinut şi o astfel de concluzie. Ea corespunde, la fel de bine, şi folclorului, literaturii orale, populare, fundamental arhetipală, invariantă, constituită din scenarii, *topoi* şi "formule" de circulaţie universală. S-a şi spus, de altfel, că folclorul este internaţional, deoarece este de origine "pre-naţională" (R. Pettazzoni). Constatarea se verifică, din plin, şi în folclorul românesc. Legenda *Meşterului Manole*, între altele, are o circulaţie şi un substrat mult mai larg decât spaţiul românesc sau balcanic[175]. Este deci imposibil de evitat concluzia de bază: literatura universală reprezintă totalitatea produselor umane exprimate în formă lingvistică. Respectiv, totalitatea tradiţiilor şi literaturilor orale şi scrise ale umanităţii. Revendicarea includerii creaţiilor orale în literatura universală este deci pe deplin îndreptăţită[176]. Unele istorii ale "literaturilor lumii" îşi propun acelaşi obiectiv: *Die Literaturen der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung* (W. von Einsiedel, 1964).

De cea mai mare importanţă este recunoaşterea totalităţii în timp şi spaţiu a universalităţii "orale" şi "scrise". În volumul anterior, au fost analizate pe larg ideile de *literatură scrisă* şi *orală*. Literatura universală include producţiile literare din toate epocile şi toate zonele, din "vest" şi "est", ale tuturor popoarelor. Este locul unde "occidentul" şi "orientul" se întâlnesc şi coexistă. Ele revendică drepturi egale la "semnificaţie, emoţie, plăcere estetică", pe scurt la "literaritate". De notat că unele mari dicţionare literare, gen *Lexikon der Weltliteratur* de Gero von Wilpert, precizează cu toată claritatea: obiectul său îl formează exclusiv "poeţii" şi "scriitorii estetici" (*schöngeistige Schriftsteller)*. Definiţia literaturii universale derivă deci în mod direct din recunoaşterea acestei totalităţi literare obiective, motivată estetic. Discriminările sunt excluse. Studiul literaturilor asiatice presupune, nu mai puţin, aceeaşi concepţie universală a literaturii. În caz contrar, ele nici n-ar putea fi asimilate şi integrate unor categorii literare universale. Când concepţiile despre formarea şi dezvoltarea ideii de literatură universală încep să fie puse pe baze istorice serioase (Ernst Merian-Genast, 1927, anticipat încă de la începutul secolului de Ernst Elster, 1901)[177], concluziile se impun cu forţa evidenţei. Le trage cu claritate, în primul rând, B. Croce. Sensul "cosmopolit" (prim) şi "canonic" (secund) al noţiunii trebuie respins. Dar al treilea este şi rămâne fundamental: literatura "universală sau mondială" include "totalitatea creaţiilor poetice ale spiritului uman", respectiv a "universalităţii concrete", creatoare. Dincolo de diversitatea operelor individuale, separate, diferenţiate în spaţiu etc. există

"ceva comun" ce le unește. Ceea ce legitimează și conceptul "organic" al literaturii universale. Ansamblul său formează "pur și simplu o nouă totalitate"[178].

Literatura ca totalitate a tuturor operelor, din toate timpurile și țările devine astfel un concept bine precizat și tot mai acceptat. Consolidarea sa se observă, mai ales, în ultimele decenii, în cadrul studiilor de comparatistică și al relațiilor literare est-vest. O definiție de sinteză (exemplară) ilustrează stadiul său actual: "O autentică *(genuinely)*, neierarhică literatură globală", "non-etnocentrică", o parte a "culturii globale" în dezvoltare *(increasingly)"* (Walter Cohen, 1989)[179]. Literatura universală este deci literatura omului universal cultivat. "Secolul Luminilor" reînvie, încă o dată, cu mare discreție și în mod imprevizibil – dar cu evidentă transparență – în actualitatea reflexiei literare actuale.

Această perspectivă universalistă, tot mai bine consolidată, duce la o concluzie esențială: studiind "totalitatea", sau cât mai multe dintre literaturile lumii, studiem, de fapt, o *singură* literatură. Viziunea literară globală implică recunoașterea, cel puțin implicită, a unei structuri și pe plan speculativ, a unei "esențe" literare unitare. Astfel de constatări nu sunt chiar foarte "noi". Renașterea, umanismul și întreaga reflexie literară, care continuă această tradiție, recunoșteau existența unei *universitas litterarum, universitas litterarum et artium.* Acest concept cuprinde toate epocile și culturile cunoscute pe atunci. Și faptul că astfel de formule clasice revin – inclusiv în unele studii despre literatura universală – dovedesc o evidentă continuitate și o conștiință literară substanțial identică. Și estetica fenomenologică consideră "literatura ca o unitate (*Ganzheit*) proprie, care se transformă și se îmbogățește în timp" (R. Ingarden)[180]. La o astfel de concluzie duce, în mod convergent – chiar dacă pe căi foarte diferite – atât intuiția fenomenologică și observațiile empirico-istorice, cât și postulatul ontologic. Reluarea sa, fie și întermitentă (dar în numeroase texte și contexte), dovedește această adaptare și asimilare a perspectivei literare unitare. Expresia sa, în epocă, trece prin toate tipurile de studii literare existente. Inclusiv în lucrări de popularizare și enciclopedii de diferite categorii.

O categorie bine reprezentată, care trage și toate lecțiile celui de-al doilea război mondial, aparține fazei comparatismului, dacă nu "militant", cel puțin implicat în realitățile culturale ale epocii. Un bun exemplu este dat încă de Paul Van Tieghem: *La Littérature comparée comme instrument de comprehension internationale* (1918): o apologie a solidarității intelectuale care unește popoarele. O pledoarie pentru egalitatea dintre literaturile mari și mici, clasice sau moderne, pentru "lumea literară în unitatea sa funciară și a omului în diversitatea sa"[181].

Convingeri identice întâlnim și la René Wellek, apoi la alți comparatiști anglo-saxoni: literatura ca "totalitate", "sistemul integral al operelor",

"unitatea tuturor creaţiilor literare" etc.[182] "Unitatea fenomenului literar", "unitatea organică a evoluţiei literaturii", "un atotcuprinzător concept al literaturii universale", "întreaga literatură este una" şi alte formule de acest gen pot fi reîntâlnite şi în diferite manuale şi studii, inclusiv la unele congrese *AILC* (1979)[183]. Am rezumat anterior, cu alt prilej, progresia acestei idei[184]. O găsim exprimată şi la critici literari importanţi din perioade şi de formaţii diferite, ca I. Babbitt, H. Levin sau N. Frye.

Faptul că ea nu este (şi nici nu poate fi) nici familiară şi nici măcar acceptată şi discutată în sfera "noii critici" n-are totuşi cum să surprindă. Devenită "loc comun", inclusiv academic, ori de câte ori ideea de *Weltliteratur* în accepţia originară (Goethe) revine în discuţie,[185] omologarea şi ratificarea sa prin marile enciclopedii literare (1953, 1973) constitue totuşi o realitate ce trebuie reţinută. Expresie a "unităţii (*oneness*) esenţiale a umanităţii, literatura ca limbaj universal rămâne cea mai naturală posibilitate de întâlnire (*meetingground*) a tuturor popoarelor"[186]. O extindere geografică integrală şi un patrimoniu mondial comun. O astfel de concluzie, la sfârşit de secol 20, nu mai poate fi respinsă decât de naţionalismul literar etnocentric, izolaţionist şi autarhic. El este însă – cum am constat şi în capitolul anterior – în evidentă pierdere de viteză. Dacă nu în est, cel puţin în vest.

Implicaţiile acestui mod "universal" de a "citi" şi înţelege literatura în ansamblul său sunt importante şi pe alte planuri. Problema valorii literare poate fi pusă şi rezolvată în alţi termeni. Viziunea sinoptică, supraistorică, a literaturii – ale cărei monumente formează o "ordine ideală", cu "existenţă simultană, într-o ordine simultană", după cunoscutele formule ale lui T.S. Eliot (*Tradition and the Individual Talent*, 1919), care fac o mare carieră (E. Pound, J.L. Borges etc.) – tinde să impună, în primul rând, o ierarhie unică de valori. Un anumit *consensus saeculorum* în versiune modernă. Nu însă în sensul unor liste canonice, de validitate universală dogmatică (dificultăţile acestei poziţii sunt cunoscute din capitolul anterior), ci prin "receptare" universală. Ea se face şi se reface fără încetare, dar în cadrul aceloraşi parametri sau algoritmi.

În felul acesta, valorile absolute şi de circulaţie pot fi conciliate pe terenul fondului uman universal-receptiv. El singur decide, în ultimă analiză, oricâte condiţionări mediatice ar interveni într-un sens sau altul. Altfel spus, selecţia nu se face doar la scară naţională, continentală sau emisferică, ci mondială, printr-o continuă competiţie, individuală în ultimă analiză. Ea este intens stimulată prin traduceri şi circulaţie intensivă de texte literare, în cadrul unor sisteme de relaţii interdependente şi contexte favorabile în continuă extensiune. Se ajunge la o "antologie de vârfuri ale literaturilor naţionale"[187] şi la o "recepţie" dinamică, tot mai convergentă şi stabilă. Listele canonice universale (de care am amintit) se inspiră tocmai din astfel

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

de considerații "relativiste". Evident, varietatea unor recunoașteri universale de acest tip este sau poate fi tulburătoare și radical contestabilă pentru cei ce au încă o viziune absolută și canonică a "capodoperelor" universale. Dar la sfârșitul secolului 20 – de integrări progresive pe toate planurile – conștiința literară optează pentru această soluție "relativistă". Ea este, de altfel, și cea mai conformă cu spiritul timpului și cu realitățile literare imediate. Încă un aspect specific al epocii. Un nou moment particular, bine individualizat, al "biografiei" noastre.

Deplasarea esențială a conștiinței literare – definiția sa este pe cât de simplă, dezarmant de simplă din punct de vedere logic, pe atât de greu asimilabilă în practica studiilor literare – este deci următoarea: totalitatea literaturilor, respectiv literatura universală, este însăși *Literatura*. Fenomenul literar total, în universalitatea sa, perceput, receptat și definit în timp și spațiu. Această mutație, de la recunoașterea unor realități globale, obiective, la teoretizarea lor, nu este însă o operație simplă. Mentalitatea istoricistă, pozitivistă, clișeele academice, deprinderile tradiționale, pozitivismul logic, nu puține dificultăți obiective de studiu, relativismul cultural "postmodern", mai ales, se opun în continuare acestei concluzii. Și, totuși, o astfel de idee progresează. Are tradiția sa evidentă (chiar dacă "marginală" pentru unele cercuri dominante). La sfârșitul secolului 20, ea reprezintă, de fapt, poziția cea mai înaintată și originală la care ajunge, nu fără mari dificultăți, ideea atât de controversată de *literatură universală*.

Anticipată încă în secolul trecut[A16], ea are partizani de prim ordin și în cel actual. Dar mediul în care ideea se formează, "comparatistic" sau "intercultural", n-o avantajază. Pare încă, în multe din aceste cercuri, o "utopie". Și totuși, articolul program, al cunoscutei *Revue de littérature comparée* , recunoștea la timpul său "concepția unei literaturi într-adevăr unice (*une*), din ce în ce mai întinsă în timp și spațiu" (Fernand Baldensperger, 1921)[188]. Ideea este reafirmată, de mai multe ori, și de René Wellek. Într-o ultimă formulare (1991): "Comparatistul este criticul ce are totalitatea literaturii prezentă în spiritul său"[189]. Și Etiemble se întreabă ironic: "Dacă am admite, în mod candid, că ansamblul literaturilor naționale formează *literatura*, fără adjectiv"[190]? Astfel de teorii despre "literatura în general", mult mai numeroase, provoacă – bineînțeles – și controverse[191]. Rezistențele, cum vom vedea mai jos, nu sunt deloc puține. Dar concepția globală a literaturii nu mai apare, în nici un caz, la sfârșitul secolului 20, doar o extravaganță, o idee total excentrică ori o teorie paradoxală.

Ea a fost pregătită, de fapt – și la modul cel mai documentat posibil – de ansamblul studiilor de tipologie și tematologie, de morfologie, motive și structuri comune, foarte numeroase de-a lungul întregului secol. Pentru mulți comparatiști, astfel de cercetări constituie chiar obiectul specific de studiu.

Ceea ce le lipseşte este doar "saltul" metodologic de la observaţiile istorico-factuale, empirice, la generalizarea teoretică. Spirite de mare anvergură (azi ieşite din actualitatea publicistică imediată), precum K. Vossler, E. Auerbach şi alţii au avut, totuşi, mai mult decât marii "specialişti" actuali ai detaliilor, intuiţia unităţii fundamentale a literaturii. Totalitatea elementelor comune nu poate decât să configureze, fie şi schematic, o definiţie comună, deci unică, deci universală, a literaturii.

O altă categorie de studii, de ordinul paralelelor, analogiilor, similitudinilor, factuale şi nefactuale, de şi mai veche tradiţie, anticipă aceeaşi concluzie. Tot ce s-a scris – trebuie recunoscut deschis, fără mare ecou – despre "arhetipuri" ("jungienii" şi ne-"jungienii"), "constante", "invariante", "universale" ale literaturii – pentru a nu mai aminti de "legi" literare şi "elemente" comune de orice tip – duc prin implicaţie directă la acelaşi rezultat. Câteva nume trebuie, din nou, amintite: Etiemble, A. Owen Aldridge, în primul rând. Am reconstituit cu alt prilej întreaga problemă în desfăşurarea sa istorică[192]. Este cazul acum de a semnala că problema "universalelor" are mai multă circulaţie în lingvistică[193], decât în teoria literaturii. Este adevărat că, în domeniul lingvistic, există o veche tradiţie a "gramaticii" şi "scrierii universale", bine consolidată încă din secolul 18. Un proiect relativ recent (Etiemble, *L'Ecriture*, 1973) nu depăşeşte însă stadiul curiozităţilor teoretice.

Se poate vorbi, în acelaşi timp (fenomen dintre cele mai notabile la acest capitol) şi de o geneză multiplă a ideii de literatură şi universalitate literară. Luăm mai întâi notă de existenţa unor intuiţii discontinue, fără nici o legătură între ele. Ele apar în diferite literaturi şi medii literare ce se ignoră reciproc, dar care legitimează şi configurează o convergenţă fecundă. Conştiinţa unor universalităţi infuze şi difuze poate fi deci reţinută ca o certitudine. O întâlnim, de pildă, la scriitori-eseişti, mai vechi sau mai noi, precum Hugo von Hofmannsthal, care avea noţiunea supranaţionalităţii şi "contemporaneităţii planetare" simultane a literaturii[A17] sau H.M. Enzesberger. Acesta este convins că literatura universală este chiar "anterioară" celei naţionale, prin existenţa priorităţii şi generalizării limbajului universal al poeziei moderne[194].

Critici diferiţi şi inegali ca formaţie şi valoare, unii cu aspiraţii şi tendinţe teoretizante, precum R. Caillois (şi alţii, de ex. G. Genette), nu pierd nici ei din vedere existenţa "caracterelor permanente şi universale ale Poeziei"[195], respectiv ale literaturii în genere. Modul de abordare exprimă, în esenţă, încă una din paradigmele studiilor literare ale secolului 20: "universalitate *vs* provincialism". Cu unele discriminări şi restricţii, totuşi. Invariantele structurale: conştiente/inconştiente, proprii doar literaturilor societăţilor individualiste dezvoltate/tradiţionale[196]. Ultimele sinteze ale

reflexiei comparatiste înţeleg literatura ca un *Janus bifrons*. Privită în realitatea sa concretă, ea este, în acelaşi timp, naţională şi universală, "în relaţie şi amestecată (*mischiata*)"[197]. Ar fi totodată ultima variantă a intertextualităţii generale, de care am amintit la timpul său. De pe versantul opus, al generalizărilor abstracte, "caracterele literaturii, de validitate universală"[198] reprezintă nu mai puţin o mare aspiraţie teoretică. Se precizează însă, cu toată claritatea, că sensul său nu este şi nu poate fi normativ. Asistăm, încă o dată, la apusul (definitiv?) al mentalităţii canonice.

Toate aceste categorii de argumente s-ar părea că duc la o singură şi indiscutabilă concluzie: dacă "literatura universală" este însăşi literatura, teoria literaturii nu poate fi, de fapt, decât "teoria literaturii universale". Cu tot ceea ce implică orice teorie literară: inferenţă (principii deductive, ipotetico-deductive, implicaţii) şi inducţie, de la particular la general, cu mare coeficient de intuiţie şi raţionalizare. În realitate, la sfârşitul secolului 20, racordarea, fuziunea, sinteza (sau orice altă operaţie asemănătoare), între definiţia "literaturii universale" – aşa cum ea a fost evocată – şi definiţia generală a "literaturii" încă nu se constată. Ea se loveşte, dimpotrivă, în continuare, de mari dificultăţi şi chiar opoziţii deschise. Recunoaşterea şi "fundamentarea" unei "teorii literare" pe baza "literaturii universale" se lasă încă aşteptată. Pe mulţi, de altfel, o astfel de problemă (după ei oţioasă şi irezolvabilă) nici nu pare să-i intereseze.

Există, de fapt, o singură explicaţie: partizanii "literaturii universale" nu neagă nici una dintre definiţiile şi deci teoriile literare existente. Asupra lor vom reveni pe larg în volumul următor. Ceea ce ei observă – în mod justificat după opinia noastră – este doar baza excesiv eurocentrică a acestor teorii, semiotice, structuraliste, post-moderne, sau cum s-ar numi. Toate teoriile despre "specificul literar" – analizate într-un volum anterior al acestei *Biografii* (3), echivalente cu tot atâtea teorii ale literaturii – au la bază exemple luate exclusiv din două-trei mari literaturi occidentale. Uneori nici măcar atât. Ceea ce reprezintă un foarte serios handicap şi, în esenţă, o profundă deficienţă şi o totală eroare.

În bună logică universalistă: 1. Concluziile trase ar trebui verificate şi prin exemple, sondaje etc., luate şi efectuate *din* şi *în* "toate" literaturile lumii; 2. Extinderea necesară a razei vizuale poate îmbogăţi, nuanţa şi uneori chiar corecta concluziile trase doar prin analize poetologice exclusiv franco sau anglofone. Nu este deci vorba de a contesta sau nu dacă literatura este "ficţională", ori dacă ea foloseşte limbajul într-un mod particular. Concluzii indiscutabile. Ci numai de a verifica astfel de definiţii şi prin *alte* exemple literare, efectiv "universale". Evident, din punct de vedere strict teoretic, operaţia nu este riguros necesară. Dar dacă admitem că "literatura universală" constituie într-adevăr o realitate incontestabilă (ceea ce datele trecute în

revistă credem că au dovedit cu prisosinţă), definiţia sa are exigenţe precise, riguros specifice. Nu există de altfel nici un motiv valabil ca "literatura universală" (indiferent de modul cum a fost ea definită) să nu participe, în felul său, la definirea şi teoria literaturii. Aspiraţie minimală şi maximală în acelaşi timp. Soluţionarea problemei, în parametrii secolului 20, nu este însă foarte simplă.

Trebuie reţinut, mai întâi, că o astfel de concluzie are nu mai puţin tradiţia sa deloc neglijabilă. "Ştiinţa literaturii", chiar şi în vechea sa accepţie, îşi propunea ca "obiect, în sens larg", "literatura umanităţii"[199]. Fără discriminări geografice ori culturale. O istorie a teoriilor literare ale secolului 20 ajunge la concluzia evidentă că fără "concepte generale" şi fără examinarea relaţiilor "literare universale" nici o teorie literară nu este posibilă[200]. Anticipările comparatiste au fost examinate de noi cu alt prilej[201]. Unele revendicări în acelaşi sens s-au făcut auzite, în deceniul opt, chiar şi în America de sud[202]. Preocuparea de a studia în literatură "calităţile estetice care transced barierele lingvistice, culturale şi istorice"[203] rămâne, în orice caz, mereu actuală. Ea are legitimitatea sa, iar "comparatismul nu se realizează integral (*parachève*) decât atunci când el ajunge la o teorie generală a literaturii" (Etiemble, 1988)[204]. "Teoretizarea literaturii pe scară globală" (1981) este deci continuarea şi concluzia firească a reflexiei permanente şi perfect legitime despre literatura universală[205].

Dacă recunoaştem "literaritatea" şi a unui roman chinez sau haiku japonez, rezultă că o *Welt-Literarität* poate fi postulată (Thomas Bleicher, 1981)[206]. În acelaşi spirit, noi am propus conceptul echivalent de "literaritate comparatistă"[207], peste tot verificabilă. Nici una din aceste sugestii, ipoteze, propuneri, n-a fost însă reţinută cu seriozitate şi, cu atât mai mult, ca termen de referinţă, de "autoritate". Cel puţin în unele sinteze recente, profund eclectice de altfel, de "literatură comparată" şi "teoria literaturii", de fapt foarte tradiţionaliste. În Europa occidentală, în primul rând. În alte zone, în Japonia de pildă, nu pare însă o eroare "o adevărată teorie universală, care să transceadă diferenţele de limbaj şi alte convenţii culturale" (Mokoto Ueda, 1962)[208]. Explicaţia acestei stări nesatisfăcătoare de lucruri – semnificativă de altfel pentru conştiinţa literară occidentală la sfârşitul secolului 20 – nu este greu de găsit. Persistenţa unor serioase obstacole (practice) şi dificultăţi (teoretice) nu poate fi negată. Ele explică multe din rezistenţele reale ale conştiinţei literare şi definiţiei literaturii din ultima perioadă.

Succesul, incontestabil, al "noii critici" şi noilor metode nu trebuie să ne deruteze. Vechiul reflex pozitivist al "raporturilor de fapte" şi al "comparaţiilor" verificate strict pe texte, îşi păstrează întrega valabilitate. El inspiră şi totalitatea studiilor despre relaţiile literaturii cu celelalte arte (bine-înţeles europene). Ele formează un întreg capitol al "literaturii comparate".

Ce rezultă însă din aceste "comparaţii", inclusiv "inter-culturale"? În definitiv, de ce comparăm artele între ele? Care este motivaţia profundă a unei astfel de operaţii? Se poate ajunge, într-adevăr, la definirea unor stiluri artistice. Dar, tocmai în acest scop, ar trebui detectate şi o serie de elemente literare comune prin abstractizare şi generalizare. Ceea ce nu se întâmplă, mai niciodată, în realitate.

Limitarea unor "raporturi de fapte" – repudiate în teorie, dar mereu cultivate în practică – doar la literaturile accesibile, binecunoscute, în speţă occidentale, marginalizează şi scot din competiţie literaturile în limbi de mică circulaţie, pentru a nu mai vorbi de cele zise "exotice". Lipsa de competenţă lingvistică şi specializarea inevitabilă blochează efectiv investigaţiile în această direcţie şi, implicit, concluziile teoretice şi generalizările. Dar este vorba de un obstacol pur practic, empiric, conjunctural şi contextual, nu teoretic. Studiem doar ceea ce cunoaştem sau putem cunoaşte mai bine. Literaturile orientale sunt deci dezavantajate din start de această mentalitate şi practică tipic eurocentrică. Este de altfel de observat că literaturile orientale, în genere ignorate, sunt la rândul lor mult mai interesate să participe şi să fie incluse în "literatura universală", decât literaturile occidentale, care sunt convinse – fie şi cu inocenţă, prin tradiţie etc. – că doar ele reprezintă de fapt şi de drept "universalitatea". Extinderea studiilor est-vest, în centrele universitare din extremul orient, dovedeşte tocmai această tendinţă de integrare în universalitatea literară reală. Chiar şi literaturile europene din est, izolate timp de decenii de bariera ideologică totalitar-comunistă, dovedesc acelaşi gest reflex defensiv, dar şi compensatoriu, de autodefinire şi participare la contextul literar global, "mondial".

Obstacolele, cum constatăm, sunt predominant (de subliniat mereu această realitate) empirice, pragmatice. Vechile reflexe istorice, documentariste, la care se adaugă fragmentarismul şi specializarea inevitabile, inclusiv lingvistică, sunt şi rămân predominante. Astfel de puternice inhibiţii se observă şi la mulţi teoreticieni ai literaturii. Cea mai mare "unitate semnificativă" este recunoscută a fi, într-adevăr, "întreaga literatură". Intervine însă pe loc restricţia esenţială şi strict determinantă: "Numărul acestor nivele este teoretic nelimitat, *dar în practică* (*s.n.*), se iau în consideraţie trei: al elementelor constitutive, al operei, al unei literaturi naţionale" (T. Todorov)[209]. Pragul naţional inhibă deci în continuare. El nici nu este şi nu poate fi depăşit. Puţini, deci, se aventurează şi dincolo de această limită, în *no man's land*-ul literaturii universale, adevărată *terra incognita*. Cu o astfel de mentalitate, generalizarea universalistă nu este posibilă. Prag sau barieră "culturală", "epistemologică", sau cum vrem s-o denumim, ea continuă să fie, din nefericire, dominantă.

Un alt reflex, în esenţă tradiţional, handicapează până şi intenţiile şi tendinţele

cele mai deschise spre universalizare. Experienţa literară imediată, concretă, generală – consolidată de o întreagă tradiţie a particularităţii, individualităţii, originalităţii literare – este limitată, de fapt, doar la un număr restrâns de opere individuale. Celebrul *attention à l'unique* se bucură încă de mare autoritate. Este deci foarte greu de depăşit acest regim restrictiv al percepţiei precondiţionate (mai bine spus educate, dacă nu chiar "dresate"), total individualizate şi deci fatal limitate. O astfel de deprindere a fost şi este încă dominantă. De unde, ezitări şi oscilări inevitabile, indecise, între "singular, tipic şi universal". Situaţia se referă, în primul rând, la studiile comparatiste[210]. Dar ea este, de fapt, reprezentativă pentru toate categoriile de studii literare ale epocii noastre.

Definirea universalităţii este resimţită ca riscantă, incertă, controversată. Pare prea generală, vagă, aproximativă. Chiar şi cei mai decişi partizani ai generalizărilor universale admit numai posibilitatea unor sinteze limitate la "anumite elemente", în funcţie de "standarde comparabile" (efectiv, empiric, textual) pe "arii comune"[211]. Ceea ce presupune (din nou) excluderea, ignorarea sau minimalizarea unor întregi sectoare ale universalităţii literare, spaţiale sau temporale. Ele sunt greu sau imposibil de redus la unitatea severă, rece şi abstractă a generalizării. Teoria literaturii (universale) de acest tip presupune, într-adevăr, un grad înalt de abstractizare şi de simplificare. Dar o altă soluţie, la nivelul actual de cunoaştere şi al metodelor sale, nu poate fi încă întrevăzută.

Este, totuşi, de luat în consideraţie ipoteza sau preconceptul conform căruia "nu există nici o pagină, a nici unei cărţi, oricât de modestă ar fi ea, care să nu implice literatura universală şi asocierea infinită a paginilor sale". Orice operă literară presupune deci întreaga literatură preexistentă, pe care o include şi o simbolizează. În felul acesta, "bucla literaturii universale", s-ar spune, se deschide şi se închide cu fiecare operă, printr-un proces permanent de imitaţie, însumare şi intertextualitate continuă. Un fel de *telescopage* retrospectiv şi progresiv în acelaşi timp. Se atrage atenţia că Gérard de Nerval, înaintea lui J.L. Borges, care a popularizat-o, a avut, încă în secolul trecut, o astfel de intuiţie[212]. Reluată şi extrapolată la întreaga definiţie a literaturii şi a "culturii internaţionale", ea conciliază efectiv spontaneitatea creaţiei şi "legile universale" ale "republicii universale a literelor"[213], individualitatea şi universalitatea literară. Soluţia face parte din efortul teoretic al epocii. El este reprezentativ şi chiar exemplar, în felul său, pentru concilierea acestei antinomii fundamentale. Ea este, de altfel, tipică ""biografiei" ideii de literatură.

9. Statutul ideii de *literatură universală* în secolul 20 este interesant şi semnificativ şi sub aspect negativ. Obiecţiile şi contestarea au aceeaşi relevanţă ca şi afirmarea sa energică. În ciuda ascensiunii sale evidente, el nu

întruneşte, nici pe departe, adeziunea unanimă. Acceptarea şi consolidarea – după cum am amintit – nu este nici definitivă, nici, mai ales, generală. Se poate chiar schiţa o tipologie a rezistenţelor de ordin teoretic şi practic. Privind de sus, modul cum ideea de *literatură universală* este afirmată şi negată, definită şi contestată în perioada actuală ilustrează întreaga dificultate şi incertitudine a ideii însăşi de *literatură*. *Literatura universală* pare în acelaşi tip catalizatorul, rezumatul şi concentratul său intrinsec. Oferă o demonstraţie concretă şi teoretică a existenţei sale. Or, tocmai acest punct de vedere universalist se loveşte de serioase obstacole.

Ne reîntâlnim, încă o dată, cu antagonismul dintre perspectiva (respectiv cercetarea) istorică şi structurală. Altfel spus: literatura universală este doar un fenomen istoric particular, o etapă bine definită a evoluţiei literaturilor – expresia literară a unei perioade istorice precis delimitate – "dominată de un sistem de noţiuni, norme (*standards)* şi convenţii"[214]? Sau, totalitatea elementelor comune poate configura fenomene transnaţionale, fiecare cu coerenţa sa intrinsecă şi deci numai un anumit "tip" specializat de literatură universală (feminină, feministă, a "exilului", "populară" etc.)[215]? La limită, chiar o "definiţie" a literaturii? "Modelul" diacronic poate fi completat cu unul sincronic? Se poate ajunge la o "poetică generală", "comparatistă"? Respectiv, la o teorie generală a literaturii pe baze comparatiste[216]? O "literatură universală" sau una "locală", de pildă, a literaturilor sud-americane? O imensă şi imprevizibilă intertextualitate?

În sfera "noii critici", îndeosebi pariziene, formaliste, structuralisto-semiotice – înclinată spre soluţii radicale, negaţii vehemente şi verdicte, adesea de o rară suficienţă – se procedează tot prin generalizări abuzive. În plus, baza documentară este aproape exclusiv francofonă (foarte rar este citat câte un anglosaxon, iar criticii germani intră în zona lui *connaîs pas*). Ceea ce face ca ideea de *literatură universală* să fie categoric respinsă şi executată cu ferocitate, prin preconcepte restrictive şi prejudecăţi evidente. Este declarată o "utopie totalitară", o "simplificare grosolană" (G. Genette), un "monstruos loc comun", conform căruia literaturile "par să tindă să formeze un ansamblu" (M. Blanchot)[217]. Ca şi cum totalitatea statelor lumii (un singur exemplu) n-ar putea forma în mod firesc şi necesar tot un "ansamblu". Este evident că "ecumenismul" literar (expresia se întâlneşte la J.L. Borges[A18], la alţii), care ar include "toate" literaturile, curentele, genurile şi formele literare, se loveşte de un baraj inflexibil. O "casă comună" (şi totuşi ideea a putut fi gândită în sfera politică) a literaturii – respectiv universală – nu se întrevede, în această sferă, în ultima jumătate a secolului 20. O "definiţie a culturii universale" cu atât mai puţin. Observăm, în zone întinse ale studiilor şi reflecţiei literare actuale, o eclipsă totală a percepţiei şi definiţiei "elementului comun", sub orice formă, cât şi a generalizării şi sintezei de

orice tip. Progres sau regres considerabil? Totul depinde de perspectiva adoptată. În general, inhibată şi chiar terorizată de apologia particularităţii, fragmentului şi a minorităţilor de orice tip. Secolul 20 pare să se încheie, cel puţin sub acest aspect, sub zodia pulverizării, fragmentarismului şi "apusului" sintezelor generalizante.

Un aspect specific al acestei contestări globale – vizibilă în primul rând în teoria literară de peste ocean – constă în refuzul polemic al "canoanelor" şi "valorilor" considerate, până nu demult, "universale". N-ar exista, de fapt, nici un fel de model, valoare sau ierarhie unică. Ideea de *Weltliteratur*, în accepţia Goethe (deşi ea are mai multe aspecte şi nuanţe) este considerată perimată. Încă la începutul secolului (1901), era interpretată doar ca o formulă a depăşirii interesului literar dincolo de frontierele naţionale, ca o extensiune a "pieţii" literare (Ernst Elster)[218]. Ceea ce – potenţial şi logic – deschide drum universalităţii. Paralel cu pulverizarea marilor unităţi geografice şi a unor "blocuri", se face tot mai frecvent distincţia dintre literatura teoretic "universală" şi literaturile efectiv "majoritare" şi "dominante". Acestea sunt universale şi totuşi nu au dreptul să se proclame universale. Disociere deloc absurdă în sfera relaţiilor literare internaţionale, unde polarizarea în jurul câtorva centre mondiale (după cum am văzut mai sus) constituie o evidenţă şi o realitate în plină ascensiune.

Nimic nu ilustrează mai bine întreaga criză şi polemică în jurul canoanelor, urmată de o decolonizare radicală, decât antagonismul est/vest, pe de o parte, şi tendinţele de reabilitare ale tuturor minorităţilor cultural-literare, pe de alta. Sunt aplicabile criteriile literaturilor "occidentale" celor "orientale"? Evident că nu. Poetica orientală nu poate fi aliniată şi nici deveni prizoniera metafizicii şi raţionalităţii occidentale. Pluralismul critic este o necesitate, chiar dacă "estetica" vestică, în mare expansiune, tinde să se generalizeze şi să se impună. Până şi cei mai deschişi şi activi partizani ai "studiilor est-vest" şi a reducerii lor la un numitor şi standard comun nu pot nega aceste obstacole evidente[219].

Singura obiecţie cu adevărat serioasă – imposibil de evitat în stadiul ultim al conştiinţei literare de pretutindeni – este realitatea, incontestabilă, a literaturilor naţionale. Acestea refuză să renunţe la propria lor identitate şi să se integreze într-un *pool* inform, indistinct, vag internaţional. Poate fi integrată, de pildă, literatura japoneză – evident izolată – conceptului global al "literaturii lumii a treia"? Dar "eu", critic "occidental", pe de altă parte, n-am voie să mă pronunţ, îmi este refuzată orice evaluare şi înţelegere a unui autor "oriental"? Greu, iarăşi, de afirmat. Despre vitalitatea – şi în secolul 20 – a conceptului de *literatură naţională* am discutat, pe larg, în capitolul anterior. Doar că problema esenţială – din punctul de vedere al studiilor literare "universale" – nu este contestarea evidenţelor "naţionale", ci modul

cum realităţile literare naţionale pot fi efectiv integrate, subordonate unor structuri şi concepte supranaţionale. Ceea ce presupune foarte importante mutaţii nu numai ale metodologiei istoriei şi teoriei literare, dar, în primul rând, ale conştiinţei ideologice dominante în toate ariile şi micile culturi naţionale ale lumii. Problemă de o complexitate maximă. Ea este încă irezolvabilă practic, în actualul stadiu al dezvoltării istorice a acestor culturi atât de multiforme. Sunt ele ireductibile la unitate? Aşa s-ar părea, cel puţin în viitorul previzibil.

Rezistenţa esenţială are două aspecte extrem de active pe întreaga durată a secolului 20. Cea dintâi, de ordin pur ideologic, poartă, cum ştim, numele binecunoscut: naţionalismul, respectiv antagonismul şi conflictul tradiţional: *naţionalism/cosmopolitism*. Naţionalismul are în domeniul ideologiei literare puternice rădăcini romantice şi duce, într-o fază, la cultivarea intensivă şi restrictivă a istoriei literare naţionale. Mesianică, propagandistică, educativă, cu negarea şi respingerea posibilităţii istoriei literare universale, care se refugiază, cel mult, într-un enciclopedism compilativ, academico-documentar, eclectic. Suntem, la acest nivel, în perioada A. Bartels, R.M. Meyer, combătuţi încă în primele decenii ale secolului de B. Croce, cum am văzut[220]. Ulterior, J. Nadler, exponent tipic al criteriului etnico-pasional (*Stämme*, noţiune-cheie) în istoria literaturii se integrează aceleiaşi categorii. Trebuie reţinut şi faptul că acest fenomen, esenţial german, traduce într-un fel şi criza de identitate a unui mare popor şi mari culturi, mult timp indecise între complexul de inferioritate şi superioritate. Fenomenul hitlerist, cu toate exagerările şi aberaţiile sale, se grefează şi se profilează pe acest fundal ideologico-iraţional profund şi greu de contestat.

La fel de restrictivă este şi ideologia comunistă, dominantă mai ales în Europa de est, după 1945. Ea respinge în termeni violent-polemici nu mai puţin "literatura supranaţională"[221], în două faze şi cu două motivaţii distincte, dar convergente. Iniţial, universalismul literar este denunţat ca o formă a "imperialismului" burghezo-american. *Institutul de literatură universală* de la Moscova este conceput ca un centru propagandistic oficial, polemic şi demonstrativ al "luptei de clasă" în toate literaturile lumii. În acelaşi timp, încurajarea şi studierea literaturilor noilor state, îndeosebi africane şi asiatice, ţine de cea mai pură inspiraţie şi motivaţie ideologică anticolonialistă. Universalismul, întors pe dos ca o mănuşă, duce la negarea existenţei sale, în forma denunţată ca "imperialistă" şi "cosmopolită".

Într-o variantă marxistă (occidentală), mai moderată, "literatura universală" ar fi doar "procesul condiţiilor tehnice şi economice a industrializării capitaliste". Rezultatul este "accelerarea" şi "intensificarea schimburilor internaţionale" culturale existente la "toate literaturile (*tendenziell alle Literaturen*)". O definiţie hibridă, care include şi egalizarea

condiţiilor de viaţă[222]. Ea reprezintă una dintre ideologizările cele mai artificiale ale "literaturii universale". Unul din punctele cele mai negative ale corupţiei şi decăderii sale teoretice din ultimele decenii.

Când comunismul devine "naţional-comunism" – alt fenomen specific estic, înainte şi după prăbuşirea blocului sovietic – integrarea euroatlantică este respinsă şi prin argumente etnicist-şovine, existenţa complotului "internaţional" etc. În ordinea spiritual-literară, se cultivă, intens şi emfatic, specifismul intolerant, tradiţionalismul, protocronismul, naţional-comunismul literar. Este interesant de reţinut că adversarii acestor teorii invocă, precum polonezul Adam Michnik (*Scrisori din închisoare şi alte eseuri*, tr. rom., 1997) vechiul concept al "republicii universale a umanităţii", al "republicii literelor". Ideea, tradiţională, de mare vitalitate, este inevitabil reactualizată pentru puternica sa încărcătură ideologică de rezistenţă antitotalitară. Naţionalismul românesc, de pildă, poartă titluri bombastic-propagandistice de tipul "profetism românesc", "fundamentalism ortodoxist", "românism", "etnicism", etc. Ipoteza unei participări implicite sau explicite, sub o formă sau alta, la universalitate, este ignorată sau, şi mai semnificativ, combătută energic, în publicaţii de o vulgaritate extremă. Ideea de "antiromânism" circulă şi ea cu agresivitate.

Semnificativ este şi nivelul teoriei literare a universalităţii în Europa occidentală în aceeaşi perioadă. Ea nu are, nici pe departe, adepţi militanţi influenţi şi cu o mare cotă. Explicaţia este dublă: ideologia "federalistă", comunitară – deşi în progres teoretic şi politic – nu elimină, în fapt, concepţia statului naţional. Respectiv, a recunoaşterii, mai mult, a reafirmării existenţei energice a literaturilor naţionale. În plus, tendinţa de regionalizare, prin accentuarea particularităţilor regionale sau provinciale (precum în Spania sau Italia, de pildă, unde se profilează chiar formarea unui nou stat, secesionist: "Padania") reprezintă încă un obstacol în calea înţelegerii literaturii ca realitate globală, supranaţională. În aceste zone, "închiderea" domină – şi de departe – "deschiderea" literară spre universalitate ca obiectiv literar prioritar. În plus, birocraţia comunitară, greoaie, tehnicistă – inclusiv în sectoarele sale culturale – nu pare animată efectiv de o ideologie literară universalistă. Nu există, în orice caz, la acest nivel, exponenţi şi organe de publicitate cu adevărat notabile şi de mare audienţă.

Un handicap serios îl reprezintă şi tradiţia, relativ bine consolidată, a recunoaşterii "literaturii europene" (ca o definiţie alternativă), inclusiv a "literaturii universale", în accepţia vestică, "după spiritul occidental"[223]. Deci, de fapt, încă o formă de particularism, chiar dacă "lărgit". Argumentul de bază este că "literatura occidentală prezintă o unitate pe care literatura (în totalitatea sa, *n.n.*) nu o are"[A19]. Deşi acest punct de vedere este combătut de toţi adversarii "eurocentrismului" – fie marxişti (W. Krauss: "Literatura

europeană nu există"), fie de comparatiştii efectiv universalişti (Etiemble[A20]) – el este suficient de bine consolidat şi răspândit. Situaţia a fost rezumată în capitolul anterior.

Foarte bine subliniate sunt şi unele realităţi obiective, indiscutabile. Ele introduc elemente restrictive în orice metodologie şi discurs teoretic generalizat. Factorii etnici – oricât de imprecisă şi chiar nebuloasă ar fi definiţia lor – nu pot fi în nici un caz ignoraţi. De asemenea, nici "tradiţiile naţionale". În orice caz, obstacolul lingvistic, existenţa limbilor naţionale face, sau ar face imposibilă, "literatura universală". Este şi motivul (invocat şi de P. Valéry, apoi de mulţi alţii) conform căruia fiecare scriitor cultivă doar limba sa naţională, care separă şi nu unifică[224]. Deşi specia scriitorilor bilingvi se dezvoltă, argumentul este foarte departe de a fi neglijabil. Chiar dacă, fapt esenţial, *literatura universală* este, în esenţă, un concept supralingvistic. N-ar exista o astfel de literatură pentru bunul motiv că nu există o limbă universală comună. Există cel mult universalităţi parţiale sau semiuniversalităţi de expresie latină, romanică, slavă, engleză-americană. În acelaşi mod se contestă, şi cu atât mai mult, o "formă" sau o definiţie universală a "frumuseţii literare". Chiar în cadrul unei culturi aparent sau formal unitare (şi cea americană oferă un exemplu tipic) "afro-asiaticii" nu înţeleg şi nu gustă, de pildă, "frumuseţea" literaturii "albe". Există de altfel, în acest sens, în SUA, o întreagă *Black Aesthetics*, care sintetizează şi propagă astfel de argumente. "Multiculturalismul", pe de altă parte, conduce, sau poate conduce la "segregaţie", deci la cultivarea izolaţionistă a particularităţilor etnice, inclusiv literare. Unii politologi americani au observat şi acest fenomen[225].

Revine şi cu acest prilej, întreaga problemă şi dificultate a "canonului universal" sau "mondial" al literaturii. El este în evidentă pierdere de viteză, deşi, teoretic vorbind, este imposibilă eliminarea totală într-o formă sau alta a ideii de "universalitate", în speţă "literară". A o contesta radical echivalează de fapt cu refuzul oricărei generalizări, conceptualizări şi deci a oricărei "teorii" şi chiar "gândiri literare" posibile.

Totul depinde, în astfel de situaţii, de tipul abordării teoretice a ideilor despre literatura "naţională" şi "universală". Dacă susţinem, în continuare, că literatura naţională este singura realitate concretă (teză extrem de frecventă), iar istoria *literaturii universale* un eşec, deoarece ea nu consideră literaturile naţionale ca "organisme vii" (R. Escarpit)[226] – teză "organicistă" destul de îndoielnică – evident că partida "literaturii universale" este pierdută. Dacă mai adăugăm şi teza (contestabilă) conform căreia orice teorie literară este, de fapt, teoria unei literaturi naţionale, respectiv – în cazul de faţă – a literaturii dominante şi a canoanelor sale (greu de susţinut după cum am văzut), conceptul *literaturii universale* nu poate avea consistenţă.

Dacă însă invocăm (cu convingere) existenţa "literarităţii", respectiv a "literarităţii universale", definită printr-un număr de trăsături comune şi elemente constante, invariante, comune, verificabile în "toate" literaturile, teoria înceteză brusc a mai fi principial absurdă. Dimpotrivă. Ea devine, teoretic, perfect legitimă. Totul depinde de o anume stare de spirit, de preconceptele de bază şi de confirmarea lor prin ipoteze documentate progresiv, în sens generalizant. Teoria "omului universal" exprimat în orice limbă poate fi luată şi ea în consideraţie. Şi, bineînţeles, raportul de forţe dominant, existent în orice cultură (şi deci teorie literară), între "naţionalişti" şi "internaţionalişti". Conflictul va exista chiar şi în cazul generalizării şi acceptării ideii de "literatură universală" Totul depinde în ce direcţie înclină balanţa argumentelor teoretice şi, adesea. practice. Prin generalizarea progresivă a influenţei *mediilor* celor mai influente, ipoteza (deocamdată o conjunctură) a unei "singure" literaturi, uniformizate, unificate, omogenizate la scară mondială, nu mai constituie, totuşi, o absurditate. Vom reveni asupra acestei probleme în legătură cu *literatura de masă*.

Foarte "periculoasă", în sfârşit, este poziţia extremă, absolutistă, a originalităţii literare ireductibile. Dacă, în ultimă analiză, nu există decât opere individuale, irepetabile, în orice literatură din lume, nu mai poate fi posibilă nici un fel de generalizare, sinteză, reducere la unitate etc. De nici un tip şi la nici un nivel. Vechea teză crociană are, într-adevăr, vitalitatea sa. Aplicată la scară "universală", ea nu poate duce decât la o serie de eseuri şi monografii despre autori individuali, în orice limbă, organizate doar cronologic şi regional, pe criterii empirice, extraliterare. Toate istoriile literaturilor universale existente nu sunt scrise, de fapt, după o altă metodă. Chiar dacă ea nu este recunoscută sau revendicată pe faţă. Prin parcurgerea lor se vede însă foarte bine cum analiza şi caracterizarea literară se pulverizează inevitabil. Sau se menţine la stadiul, adesea cel mai frecvent, al generalizărilor informativ-enciclopedice, simpliste şi elementare.

Pur pragmatice, într-un fel banale, dar irefutabile, de mare bun simţ, sunt, în sfârşit, obiecţiile de ordin practic. Nimeni nu poate cunoaşte şi citi literatură în toate limbile pământului. Nimeni nu poate aspira şi avea o astfel de competenţă universală, monstruoasă şi – evident – utopică. O specializare, deci, se impune în mod necesar. Pe zone lingvistice şi regionale, în primul rând. Problemă, în acelaşi timp, de competenţă academică, profesională, bine limitată şi compartimentată, dar şi ştiinţifică. N-a sosit deci timpul, nici pe departe, al unei istorii literare universale sintetice, strict personale. Observaţia este atât de frecventă în mediile "literaturii comparate", încât orice referinţă precisă devine inutilă. Un astfel de *superscholar*[227] reprezintă doar o fantasmă a erudiţiei universaliste. Faţă de acest suprem handicap, alte restricţii, de genul afinităţilor personale, conjuncturilor locale sau instituţionale

ostile, opace sau total indiferente la astfel de preocupări – pentru mulţi încă total extravagante sau neserioase "ştiinţific" – rămân secundare. Ceea ce nu înseamnă că sunt şi neglijabile. Ipotezele universaliste, verificabile, sunt totuşi mereu posibile.

Una peste alta, ideea de *literatură universală*, la sfârşitul secolului 20, nu este acceptată decât de o minoritate critico-teoretico-literară, care este convinsă de: 1. Existenţa "peste tot" a unor elemente literare comune; 2. Legitimitatea de a "concura" literar, a fi "receptat" şi "selectat", cu drepturi – în principiu – egale, indiferent de literatura naţională căreia îi aparţii; 3. Posibilitatea de a stabili şi recunoaşte progresiv o scară de valori şi un "canon" universal, virtual şi de a te revendica de la aceste criterii. Ceea ce implică – se vede de altfel cu uşurinţă – modificări importante, chiar radicale, ale conştiinţei literare naţionale (uneori şovine) dominante. Tendinţa generală merge însă în sensul depăşirii acestei stări de spirit limitate sau ostile. În concluzie, se poate afirma că, pe parcursul întregului secol 20, analiza *literaturii universale* a făcut enorme progrese, iar acceptarea conceptului – cu toate rezervele şi obiecţiile posibile trecute în revistă – se bucură de tot mai largă adeziune.

*

Soarta ideii de *literatură universală* – într-o cultură "mică", "minoră", marginală în orice caz, precum (cel puţin deocamdată) este sau poate fi considerată literatura română – ilustrează toate dificultăţile unei astfel de condiţii precare. Este vorba de o situaţie istorică strict obiectivă. Subdezvoltarea şi puternicul obstacol naţionalist-ideologic sunt şi rămân, de fapt, permanente şi determinante. Trebuie reţinut, de asemenea, şi momentul de mare ruptură, în deceniul cinci, cu toate ravagiile sale proletcultiste, prin instaurarea dictaturii comuniste şi a dogmelor literare marxist-staliniste. Reţinem, în acest cadru, strict sintetic, doar momentele semnificative cu adevărat esenţiale.

Un mare complex de inferioritate şi o profundă criză de identitate culturală şi literară domină, în esenţă, toate dezbaterile din primele decenii pe tema *Influenţele străine şi realităţile naţionale*. Este şi titlul unui studiu (privit de la distanţă, cam elementar şi simplist), emblematic totuşi, de G. Ibrăileanu (*V.R.*, februarie 1925). Concepţia "specificului naţional", dominantă, face puţin probabilă (şi mai ales posibilă) asimilarea în adâncime a ideii de "universalitate literară". Specifismul este apărat, propagat şi mai ales radicalizat de întreaga ideologie naţionalistă şi de extremă dreaptă dintre cele două războaie. Universalitatea este respinsă din perspectiva etnic-tradiţională. Ea este permanent şi violent antieuropeană, de nuanţă fie ortodoxă (N. Crainic şi grupul de la *Gândirea*), fie net antidemocratică,

totalitară, eşuată în antisemitism şi fascism (Nae Ionescu şi discipolii săi, apoi extrema dreaptă, legionară). Studii precise, riguros documentate (L. Volovici, Z. Ornea etc.), aduc toate dovezile în acest sens[228]. Dosar întunecat, concludent şi clasat. Redeschiderea sa intermitentă este impusă exclusiv din raţiuni istorico-literare şi nimic mai mult.

Perioada proletcultistă dă încă o foarte puternică lovitură ideii de universalitate literară. Ea este respinsă total şi dintr-o perspectivă anticosmopolită şi antiburgheză, de "demascare" a odiosului "internaţionalism apatrid". Doctrina devine oficială, represivă, totalitară. Purtătorii săi de cuvânt nu sunt numai zeloşii activişti culturali de partid, dar şi destui critici oportunişti, reciclaţi. Un text deosebit de penibil şi agresiv, plin de enormităţi, este semnat de C. Regman: *Naţionalism şi cosmopolitism în cultura română* (1949). Multe referinţe, la fel de lamentabile, pot fi întâlnite în "cartea de sertar" a lui M. Niţescu. Suntem în perioada când se credea (convins? ipocrit?) că "realismul socialist a devenit un fenomen al literaturii universale"[229].

Sunt de reţinut, pentru aceeaşi perioadă, şi alte aspecte tipice. Barajul ideologic îşi modifică termenii pe măsură ce politica P.C.R. se "naţionalizează", inclusiv în domeniul culturii. Internaţionalismul universalist este subminat acum de redescoperirea şi revalorificarea "tradiţiilor naţionale". O echilibristică – pretins "dialectică" – caracterizată astfel de texte hibride, azi ilizibile. Ele au un caracter de normativ, sau de rezoluţie oficială: *Politica P.C.R. în domeniul culturii, literaturii şi artei, probleme de estetică*[230]. O antologie: *Naţional şi universal* (1975) dă întreaga măsură a acestui moment ideologic profund negativ. În acelaşi timp – în contextul general al unor "liberalizări" şi de salvare, la limită, a aparenţelor – pot fi reţinute şi unele mici "deschideri" şi recuperări, fie şi parţiale, ale realităţii, totuşi, incontestabile, denumită *literatura universală*. Ideea apare uneori, sporadic, în revista *Secolul 20*, într-un ciclu de articole de Ovidiu Cotruş, din anii 1970[231], şi în alte texte, puţine la număr. Poate fi amintit şi un colocviu al revistei *Argeş* (4/1978), pe aceeaşi temă a "interacţiunii naţionalului cu universalul". În astfel de situaţii, chiar şi abundenţa de clişee şi locuri comune trebuie privită cu o anume indulgenţă. Se întreţine, cel puţin, fie şi la nivel strict abstract, conştiinţa unor concepte "universale", chiar dacă profund deformate, alterate. Caracterul lor pur teoretic nu avea, de altfel, nici o consecinţă practică, tradusă în texte notabile.

Din fericire, pe parcursul întregului secol, recepţia şi asimilarea ideii de *literatură universală* cunoaşte şi aspecte mult mai pozitive. Conceptul este revendicat, în primele decenii, în sfera simbolistă[232], îndeosebi de O. Densusianu (*Sufletul latin şi poezia nouă*, 1922). El este asociat "sufletului nou" în poezie. Baudelaire trece drept "primul poet internaţional" (Ion Pillat,

Portrete lirice, 1936). Altfel spus, de circulaţie internaţională. Foarte universalistă şi de reală vocaţie este mai ales avangarda românească (cu referinţe precise la Ilarie Voronca, I. Vinea şi alţii) Grupul *Integral* (1924) se doreşte în acelaşi timp "universal" şi "naţional". Revista *Contimporanul* organizează, în acelaşi an, o expoziţie internaţională etc. Sincronizarea europeană şi internaţională este incontestabilă[233]. Pe aceeaşi bază se întemeiază şi concepţia estetică a lui E. Lovinescu şi a criticilor de aceeaşi orientare. Şi unii scriitori se sincronizează *à la page* (cazul Camil Petrescu – Proust). Ideea esenţială este valoarea "naţională" de semnificaţie "universală". G. Călinescu vede şi el în *Istoria literaturii române* (1941) o demonstraţie a "contribuţiei naţionale la literatura universală". Devine tot mai evident că literatura "naţională" nu se mai poate dispensa şi disocia de acest termen complementar şi "dialectic" de referinţă. Extrema sa ambiguitate îl face tolerabil, chiar şi în plin regim teoretic totalitar, unde serveşte, nu o dată, de "alibi", "vitrină" şi, eventual, "produs de export".

Deloc neglijabile – în perioada proletculistă, de închidere totală – sunt şi unele studii academic-universitare. Erau, pe atunci, singurele ferestre tolerate, efectiv intredeschise spre universalitate. Unele iniţiative anterioare, par azi complet uitate. În speţă, proiectele poligrafico-gigantice ale lui N. Iorga, o *Istorie generală a tuturor literaturilor*, în zece volume (1935, anunţată şi anterior[234], doar în parte realizată: *Istoria literaturilor romanice în dezvoltare şi legăturile lor*, 1920, reeditată de Al. Duţu, în 1968). Marea referinţă, în anii sumbri, chiar dacă de audienţă redusă şi de circulaţie strict universitară, rămâne indiscutabil doar Tudor Vianu (volum reprezentativ: *Studii de literatură universală şi comparată*, 1960, 1963). Include texte de orientare generală despre *Formarea ideii de literatură universală în ultima perioadă* şi *Literatura universală şi literatura naţională*. Sunt primele studii serioase cu referinţe la nivelul epocii, despre aceste teme. Elevii săi, îndeosebi Matei Călinescu, au evoluat foarte pozitiv în acelaşi sens. Veleităţile oficial-concurente ale lui Al. Dima, în perioada amintită, rămân mult sub acest nivel.

De mari perspective, chiar dacă incipiente, sunt şi studiile de orientalistică. Ele corectează, în mod salutar, eurocentrismul excesiv. În general, orice formă de exclusivism occidental şi pseudo-universalitate literară. Ea include, în mod evident, atât vestul cât şi estul cultural-literar. Un precursor de prim ordin, încă la începutul secolului, şi el total uitat, Lazăr Şăineanu (*Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, I-III, 1900). Despre circulaţia cărţilor populare orientale (*Sindipa*, de ex.), contribuţii serioase aduce ulterior N. Cartojan. O bună sinteză, *Literatura română şi Orientul* (secolele 16-19) de Mircea Anghelescu (1975), s-ar cere, în principiu, reluată şi întregită. O adevărată "pionieră" în arabistică este Nadia Anghelescu (*Limbaj şi cultură în civilizaţia arabă*, 1986; *Introducere în*

Islam, 1993 etc.). Am reţinut, la timpul său, şi astfel de contribuţii[235]. Ele sunt şi rămân însă lipsite de audienţă, într-o cultură – în mod predominant – de poeţi şi publicişti, preocupaţi doar de comenzi ocazionale şi de punere personală în valoare.

Evident, marele patron şi inspirator al acestor cercetări orientalistice – şi de departe – este Mircea Eliade, cu lucrări de referinţă, elaborate încă în ţară şi înainte de 1940 (de ex. *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris-Bucureşti, 1936). A făcut, începând din deceniul cinci, o mare carieră internaţională. Ne-a interesat de aproape concepţia sa despre relaţia "orient şi occident", în toate implicaţiile sale culturale şi literare esenţiale, prezentată sintetic[236]. A făcut "şcoală" şi la noi, cu mulţi discipoli mai mult sau mai puţin amatori. Doar doi elevi sunt de nivel ştiinţific superior: indianistul Sergiu Al- George şi istoricul religiilor Ioan Petru Culianu. Se constată, în cazul lor, şi unele fenomene actuale de supralicitate. Ele sunt însă inerente oricărei faze de salutar pionierat. Încă un indianist "tânăr", promiţător: Radu Bercea. Orientalistică, totuşi, foarte marginală şi, în mod evident şi regretabil, fără ecou.

O altă situaţie locală specifică, tipică de altfel întregii zone centrale şi estice a continentului: limitele şi definiţia propriu-zisă a universalităţii au rămas mult timp vest-europene. Prima şi fundamentala formă de universitalitate s-a limitat doar la Europa occidentală. Noţiune culturală, cu puternice conotaţii, şi ideologice, de ordinul sincronizării şi integrării pe toate planurile. O istorie a "ideii europene" în cultura română n-a fost de altfel încă scrisă. Dar totalitatea contribuţiilor româneşti ale secolului 20 (istorice şi ideologice) – anticipată de faza iluministă şi paşoptistă – permite totuşi, de pe acum, idetificarea a patru etape distincte.

Cea dintâi este asumarea şi propagarea deschisă a ideii europene, însoţită de studii (puţine) de analiză şi tipologie culturală. Apare chiar şi o revistă cu acest titlu: *Ideea europeană* (1919-1928), condusă de C. Rădulescu-Motru. M. Ralea scrie despre "dualismul culturii europene". El ştie că ne aflăm, "peste tot, la o răscruce, între două lumi"[237]. Alţi autori importanţi, cu preocupări şi de orientare net pro-europeană, în aceeaşi epocă: în primul rând E. Lovinescu, apoi A. Dumitriu.

După instaurarea (1947) dictaturii comuniste (a doua fază), "Europa" devine o noţiune demonizată, proscrisă, abolită, o expresie tipică a "imperialismului capitalist". Modificarea politicii culturale face apoi posibilă, într-o mică măsură, recuperarea ideii, dar în condiţii de mare ambiguitate. Tipică pentru această atitudine echivocă este cartea *De dignitate Europae*, de C. Noica, apărută doar în versiune germană, deci exclusiv pentru "export" (1988; versiunea română abia în 1993, cu titlul modificat: *Modelul cultural european*). Pro-occidental în esenţă, deşi foarte eurocentric, eseul are "lipit",

de circumstanţă, ca prefaţă, o penibilă *Scrisoare către un intelectual din Occident*, net şi uluitor... antioccidentală. Contradicţie flagrantă. S-o punem, totuşi, caritabil, pe seama "epocii" şi a constrângerilor sale, în primul rând. Mitul situaţiei ireversibile şi ambiguitatea sunt fenomene generale.

Mai discrete au fost o serie de studii pro-europene (unele datează încă din deceniul şapte), camuflate prudent în istorie literară şi în istoria ideilor, singure posibile pe atunci, tolerate de cenzură. Obiectivul documentar esenţial: pătrunderea ideii "europene" şi a multiplelor sale aspecte în cultura română, începând cu secolul 18. În subtext, se urmărea reabilitarea şi revendicarea tacită a apartenenţei la cultura europeană. Conceptul este pe deplin asimilat de elita occidentală a epocii, atât cât ea s-a mai putut salva, forma şi, mai ales, manifesta publicistic. Considerarea acestor texte, foarte puţin cunoscute şi de mică circulaţie, în publicaţii de strictă specialitate sau de difuzare externă *(Cahiers roumains d'études littéraires* şi *Synthesis)*, ca forme de "rezistenţă culturală" indirectă, devine posibilă, mai ales în optica actuală. Dar perspectiva istorică obiectivă încă lipseşte. Inclusiv consolidarea unor criterii critice, stricte, de evaluare.

Radicalizarea ideii europene, în cărţile de sertar dezvăluite după 1989, constituie o altă etapă (a treia). Ea este şi mai semnificativă. Textul cel mai reprezentativ aparţine, indiscutabil, lui M. Niţescu (*Dialectica puterii*, 1975, 1988): "...Salvarea noastră reală, singura salvare, nu poate fi decât *şi integrarea în destinul şi cultura Europei Occidentale*"[238]. În acest caz precis, se poate vorbi într-adevăr de "rezistenţă" culturală, europeană în speţă, în sensul propriu al cuvântului. Frecvenţa sa a fost din nefericire extrem de redusă.

După 1989 (ultima fază), peisajul se schimbă radical şi aspectele sale se diferenţiază. Încep să apară cărţi cu titluri-manifest – în felul lor o premieră – de tipul *Pentru Europa* (1995) de autorul acestei cărţi. Culegerea de texte europene, personale, publicate în ţară şi străinătate începând din 1968 (primul nostru articol de acest tip: *Iluminiştii români şi "afacerile Europei"*, încă în *Lumea*, II, 39, 24 septembrie 1964, cu o semnătură... aproximativă). Ea este dublată de o primă (şi inevitabil incompletă) "bibliografie" a studiilor şi articolelor româneşti pe aceeaşi temă. A fost adusă – în linii mari – la zi. Pot fi considerate, din raţiuni strict documentare, drept forme de "cultură alternativă", opusă culturii "oficiale". Orientare teoretizată, inclusiv polemic, şi în cartea noastră următoare: *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română* (1996). Include şi alte texte, pe aceeaşi temă "europeană". Preocupări reluate şi în antologia *Reîntoarcerea în Europa* (studii şi articole în publicistica noastră din perioada 1990-1995). Prima de acest gen la noi.

Diversificarea şi localizarea mai precisă a conceptului de "Europa" formează o altă preocupare în acelaşi sens. O ilustrează, între alţii, Mihai Botez, *Intelectualii din Europa de Est* (1993) şi grupajele tematice,

insuficient cunoscute, ale revistei *Aurora* (Oradea, 2-6, 1993), consacrate Europei centrale şi culturilor sale. O colecţie de traduceri şi studii a editurii *Polirom* şi noua revistă *A treia Europă* îşi propun să relanseze şi să dezvolte aceste orientări. Ele revin puternic în actualitate. Culturile acestei regiuni sunt "parohiale", "regionale", "insulare", "federale" etc.? Problema rămâne încă deschisă. Ele sunt generatoare de interminabile şi (deocamdată cel puţin) inconcludente şi acute controverse predominant politice.

În sfârşit, alte reacţii "europene-universaliste" tipice polarizează opinia culturală după 1989. Cea dintâi (afirmată şi anterior) preconizează "integrarea" europeană-universală, alinierea, participarea, revendicarea, teoretică cel puţin, a ideii "universaliste" etc. Este, în esenţă, expresia şi a unui foarte specific amestec de complexe de inferioritate şi superioritate, inclusiv a obsesiei aproape morbide a... premiului Nobel. Textul cel mai tipic aparţine lui Laurenţiu Ulici: *Nobel contra Nobel. Propuneri, prezentări şi antologie* (1988, I, II). A devenit un adevărat "mit" literar şi o fixaţie[239]. Cea de a doua, tipică ideologiei de extremă dreaptă, dar şi "naţional-ceauşismului", este violent antioccidentală, ostilă oricăror forme de integrare euro-atlantică. Se produce şi o interferenţă, la prima vedere destul de stranie, de "rezistenţe" naţionale şi "aspiraţii" europene, ostile "europenilor de nicăieri". Adversarii lor mizează, cu intransingenţă, în continuare, pe ideea statului şi culturii naţionale etnice, specifice, ireductibile, neintegrabile (polemici acute: O. Paler – G. Andreescu, *Naţionalişti, antinaţionalişti... O polemică în publicistica românească*, 1996). Ulterior şi împotriva Alinei Mungiu, considerată (decepţie!) mult prea... "transetnică".

Fenomenul cel mai notabil şi totodată ciudat este însă inversarea raportului celor două complexe naţionale. Inferioritatea se transformă în superioritate indiscutabilă. Apar tot mai frecvente aprecieri despre "prostia" omului occidental, francez etc., exprimate atât în exil cât şi în ţară. Al. Paleologu, de pildă, are nu numai opinii negative foarte radicale ("Ideea unei Europe unite este stupidă şi anticivilizatoare"), dar şi o statistică extrem de personală şi riscantă despre coeficientul "prostiei" la noi şi în occident: "Raportul dintre prostie şi inteligenţă, l-aş fixa cam aici: prostia, 49%, inteligenţa 51%"[240]. Această categorie snob-diletantă este preocupată doar de efecte strict publicitare. Ea se exprimă de predilecţie la *T.V.*, prin interviuri frecvente cu prilejul unor "lansări" şi "colocvii", dar şi prin interviuri la telefon, inclusiv pe "casete". Frecvenţa acestor luări de poziţii (pro şi contra) dovedeşte, în orice caz, că "problema europeană" rămâne foarte actuală, mai ales după 1989. Ideologică în primul rând, doar apoi cultural-literară. În acelaşi timp, întregul context geopolitic nu-i este favorabil. Şi nici interesele (reale) ale clasei politice dominante nu merg, nici pe departe, în această direcţie. Adaptarea standardelor occidentale *reale* ar înlătura-o, definitiv şi

radical, de la putere. Proces politico-social încă nedecis într-un sens sau altul. Un mare scepticism nu este numai legitim, dar el are şi o bază obiectivă indiscutabilă. "Integrarea"? O mare, incertă, necunoscută...

Putem înţelege mai bine, în sfârşit, prin simplă raportare, şi semnificaţia (respectiv importanţa) şi a unor foarte puţine încercări româneşti de studiere, clarificare şi definire a ideii de *literatură universală*, înainte şi după 1989. Ele se numără, de fapt, pe degete, inclusiv cele scrise în perspectivă istorico-literară clasică[241]. Marele patron şi pionier rămâne Tudor Vianu. Suntem, în acelaşi timp, din nou în situaţia – foarte inconfortabilă – de a ne auto-cita din raţiuni strict bibliografice şi nimic mai mult. Preocupările datează din deceniul opt (1975)[242]. Ele ajung la concluzii de sinteză în deceniul nouă (1988): *La littérature universelle ou la littérature*[243]. Au urmat şi alte texte, de care am mai amintit într-un alt context, despre *Literatura europeană, azi* (1990), *Literatura "europeană" şi "mondială", o nouă perspectivă comparatistă* (1991), *"Decolonizarea" Europei literare* (1995) etc.[244] Astfel de texte indică unele din preocupările de acest gen ale studiilor literare ale epocii. Relaţia dintre "naţional", "european" şi "universal" în literatură este pusă, cel puţin în intenţie, pe noi baze. *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres* datează din 1981.

În aceeaşi categorie – trebuie recunoscut deschis, cu totul marginală – se înscriu şi câteva lucrări pur informative, culegeri de eseuri şi istorii literare. Câteva titluri semnificative: *Dicţionar de literatură universală. Scriitori, Cărţi, Personaje* (1969, 1996) de Ovidiu Drimba – mic echivalent românesc al unei categorii intens cultivate în occident, după cum am văzut – şi mai ales *Istoria literaturii universale* (I-II, 1997), "ediţie definitivă", care are şi un mic text introductiv despre "Formarea conceptului de literatură universală". Autorul este un spirit enciclopedic, foarte rar în cultura actuală, pentru care nu putem avea decât simpatie şi un mare respect cultural. A început să scrie, de altfel, şi o masivă *Istorie a culturii şi civilizaţiei* (I-IV, 1984-1994), total ignorată. Aceleiaşi formule intelectuale îi aparţine, cu rezultate de mai mică anvergură, şi Edgar Papu, *Excursie prin literatura lumii* (1991). Autorul are şi lucrări anterioare, pe aceeaşi temă. Un critic productiv şi notabil în acest domeniu este, neîndoielnic, şi Romul Munteanu. Interesant şi îmbucurător este în acelaşi timp şi faptul că publicarea unui *Dicţionar mondial al celor mai importante cărţi ale omenirii* este cerută, cu insistenţă, chiar şi în marea presă (Tudor Octavian, 1996)[245]. Semn că astfel de instrumente de lucru (de mult realizate în alte zone) sunt tot mai resimţite şi la noi ca o necesitate culturală urgentă.

Implicaţiile teoretico-literare ale definirii şi studierii literaturii ca realitate "universală" sunt încă foarte puţin numeroase. Despre "universale", "invariante", "constante" literare etc. nu există, deocamdată, o reală

preocupare. Cu toate acestea, ea s-ar putea revendica, în parte, şi de la teoria "categoriilor abisale" şi a "matricelor stilistice" din filozofia culturii a lui L. Blaga, ca şi de la "arhetipurile" şi "simbolurile" studiate pe largi spaţii de M. Eliade. Iniţiativele noastre de acest gen (*Comparatisme et théorie de la littérature,* 1988) etc.[246] rămân încă insolite şi practic ignorate. Situaţie inevitabilă, imposibil de dramatizat şi de evaluat cu luciditate. Din fericire, problema canoanelor literare (pretins) universale, evocate anterior la timpul său, a fost popularizată, cu succes, de V. Nemoianu, apoi de Monica Spiridon. Ultima generaţie de critici şi teoreticieni literari, specializată în universităţile americane, este confruntată, din plin, cu întreaga problemă a evoluţiei canoanelor şi programelor catedrelor de "literatură universală". Începem să asimilăm şi noi, în mod salutar, ideea modificării, tot mai necesare, a definiţiei sale tradiţionale.

Ea are, în sfârşit, şi alte implicaţii – verificabile de altfel ca peste tot, după cum am constatat – de ordinul relaţiilor dintre "micile" şi "marile" literaturi. Respectiv, dintre "literatura (noastră) naţională" şi "universală". Şocul confruntării este adesea depresiv, traumatizant. Complexul culturii "mici" – izolate, ignorate, depreciate – devine evident şi apăsător încă din deceniile trei şi patru. El se agravează în perioada izolării totalitare. A fost formulat într-o oarecare măsură, "rezolvat", definit în acea perioadă, de puţine spirite, de la C. Noica la Mihai Botez şi alţi câţiva. Criticii din diaspora îşi pun şi ei din plin aceeaşi problemă. Vorbesc, deci, eufemistic, de "paradoxul românesc"[247] şi, mai ales, pregătesc studii de serioasă sinteză, precum Matei Călinescu (*Enigmele identităţii,* analizate la E.M. Cioran, E. Ionesco, Mircea Eliade, Mihail Sebastian). Pentru observatorul cu dublă identitate culturală (în speţă româno-americană: Vladimir Tismăneanu) este vorba de o evidenţă primară: *Cea mai adâncă problemă rămâne cea a identităţii* (1996)[248]. Evident că are dreptate.

Se recunoaşte şi se reafirmă astfel, cu tot mai multă convingere, noua realitate literară a epocii (amintită pe larg în termenii cunoscuţi): *Dubla identitate a scriitorului* (precum o face recent şi Shaul Carmel şi alţi scriitori de limbă română din Israel). Un număr din *Izvoare,* "publicaţie a Asociaţiei Scriitorilor de limbă română din Israel" (28-29, 1995-1996), publică intervenţii pe această temă la "Întâlnirea scriitorilor români din întrega lume" (5-10 iunie 1995, Neptun). Chiar şi această emblemă, strict oficială, reprezintă totuşi un anumit progres al lărgirii conştiinţei literare actuale în sensul "universalizării". Urmează doar a o pune în practică. În contextul actual şi cu metodele preconizate, reuşita unei astfel de operaţii rămâne însă profund îndoielnică. Defectul esenţial: oficializarea birocratică şi planificarea (iluzorie).

În acelaşi spirit, se cer menţionate, în sfârşit, şi alte două iniţiative, potenţial fecunde. Una este de ordin editorial: reactualizarea, prin reeditare,

în versiune românească (*Obsesia Europeană. Studii Politice*, 1997) a lucrării complet uitate, în spiritul "Ligii Naţiunilor", a lui Octavian C. Tăslăuanu, *Une confédération de l'Europe Orientale et de l'Asie* (1924). Problema este studiată cu seriozitate de George Ciorănescu, *Românii şi ideea federalistă* (1996, lucrare postumă). A doua aparţine eseistului ideolog Liviu Antonesei. El are idealul formării, în timp, a unei culturi române "competitive", la confluenţa dintre "întregul culturii noastre" şi "întregul culturii lumii, inclusiv în zonele controversate". Numai în acest mod vom putea deveni "competitivi" şi – precizare capitală! – "vom putea oferi şi noi – nu poţi numai să împrumuţi. Iar când împrumuţi cu întârziere, nu poţi face decât copii palide după originalele de dincolo"[249]. Ceea ce echivalează cu respingerea imaginii unei culturi române doar de eterni epigoni, imitatori, "sincronizaţi" mecanic şi minori *suiveurs*, lipsiţi de personalitate şi originalitate. În nici un caz! Soluţie de bun simţ şi de instinct cultural sigur, profund constructiv. *Adevărata* cultură română nu poate evolua decât în acest sens. Reuşita sau ratarea nu depind decât de ea. De eforturile noastre.

3. LITERATURA POPULARĂ

În secolul 20 o importantă evoluţie – cu determinări ideologice şi socio-economice precise, ca şi în cazul literaturii *naţionale* şi *universale* – cunoaşte şi ideea de *literatură populară*. Conceptul pierde tot mai mult înţelesul "folcloric" tradiţional, predominant încă din secolul trecut, şi se deplasează în mod tot mai evident – şi prin formulări de largă audienţă – în sensul *recepţiei populare* sub toate formele: public larg, de "masă", cultură şi literatură colectivă, destinată consumului şi sucesului popular. De unde, în mod implicit, şi depăşirea evidentă a conceptului estetic tradiţional de *literatură populară*, concurat foarte strâns de ceea ce se numeşte *literatură de masă, subliteratură* şi *paraliteratură*. Definiţiile specifice vor fi examinate, pe larg, în capitolele următoare.

Bineînţeles, studiile de folclor îşi continuă dezvoltarea, în sferele strict specializate. Doar că ideea de *literatură* tinde să-şi dilate enorm conţinutul şi, în acelaşi timp, să-şi apere şi să-şi delimiteze cu maximă claritate sensul "specific". Altfel spus, *literatura populară* (în toate accepţiile) tinde să se disocieze şi să se opună "literaturii propriu-zise" (sub toate formele), până la suprapunerea şi eliminarea "definitivă". Această presiune – enormă – are urmări importante asupra întregii probleme a definiţiei literaturii în secolul 20. Ea va fi examinată, pe larg, la locul său, într-un capitol final.

1. Semnele care arată că *literatura populară* trece, în secolul 20, printr-o criză terminologică reală sunt mai mult decât evidente. Frecvenţa sa în dicţionarele şi enciclopediile literare nu este mare. Termenul, ca atare, cel

mai adesea, lipseşte sau apare, cel mult, sub forma, şi ea destul de puţin răspândită, de *popular ballad*[1]. Într-un masiv tratat german, recent, *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (1994), termenul nu este nici măcar amintit. Nu este considerat "modern". Pare ieşit din actualitatea teoretico-literară a epocii. Sună prea "tradiţional", "învechit".

Devine tot mai evidentă, pe de altă parte, ambiguitatea fundamentală a termenului de *literatură populară*, ca şi predominarea determinărilor sale extra-estetice (literare, în sens "specific"). De unde permanente ezitări, oscilaţii şi neclarităţi. Constatările negative sunt şi ele numeroase. Confuzia esenţială priveşte deosebirea de bază – permanent resimţită, dar adesea nesubliniată – dintre literatura scrisă *de* popor şi *pentru* popor, ca să nu mai amintim de complexitatea noţiunii de "popor". Cele două tipuri de literatură au origini, structuri şi finalităţi net deosebite. O realitate ce se cere subliniată.

În acelaşi timp, *literatura* – în sens riguros "specific", ca şi ideea de *literaritate* în sensul poeticii moderne – nu recunoaşte decât o literatură unică, estetic indivizibilă. Orice alte determinări sunt considerate exterioare, accidentate, sociale, psihologice, culturale etc. Poziţia cea mai radicală, a lui B. Croce, este binecunoscută: orice poezie recunoscută ca "populară" este sau poate fi "artistică", în măsura în care există "o poezie populară frumoasă şi una urâtă (non poezie), precum în cazul poeziei (zise) artistice"[2]. De unde şi concluzia nu mai puţin radicală: "Literatura populară nu este într-adevăr literatură şi nici cu adevărat (*tout à fait*) populară"[3]. O contradicţie, într-un fel, în termeni. Conturul său, în orice caz, rămâne imprecis. După unii, este chiar imposibil de delimitat un teritoriu propriu al literaturii populare. La această concluzie sceptică ajung nu puţini cercetători specializaţi ai literaturii populare[4].

Ceea ce nu înseamnă că sensurile de bază, tradiţionale – adevărate locuri comune – încetează să mai circule. Ele se reduc la câteva aspecte tipice reluate pe scară largă: a. Literatura "scrisă de popor, pentru el însuşi"; b. De mare difuzare, "audienţă", "consum", "succes" popular; c. Tipizată şi accesibilă; d. De nivel calitativ inferior (*ordinary popular literature, Pobelslieder* etc.). Rezumăm ca întodeauna un mare număr de referinţe şi soluţii tipice curente, general răspândite.

2. Accepţia (şi confuzia) cea mai obişnuită – deosebit de rezistentă în studiile de factură tradiţională, mai ales didactică – este sinonimia, frecventă, între *literatura populară* şi *literatura folclorică*. Pe scurt: între *creaţia* (literară) *populară* şi *folclor*. Literatura populară este o parte componentă, esenţială, a "culturii populare", respectiv "etnografică", "tradiţională", "primitivă". Noţiune curentă printre antropologi, istorici ai artelor şi culturilor primitive, ideilor şi credinţelor religioase, orientalişti[5] etc. Sunt percepute, bineînţeles, şi unele diferenţe, *folclorul* având o sferă mult mai largă decât cea strict poetică şi literară. Un termen generic pentru totalitatea

obiceiurilor, credinţelor, tradiţiilor, miturilor, expresiilor verbale ale popoarelor "subdezvoltate" (cu un eufemism *unsophisticated people*) etc.[A1] Se observă imediat, chiar şi la acest stadiu foarte general al definiţiei, bifurcarea şi ambiguitatea fundamentală amintită: tot ce se înţelege prin *Volksliteratur, Folksong, littérature populaire, littérature folklorique* etc, are un dublu sens: a. "Scrisă", "compusă" de "popor", înţeles ca o sumă de creatori populari, inclusiv de "negrii" americani, pentru a aminti şi un exemplu actual extraeuropean[6]; b. De mare răspândire, audienţă şi succes "popular": "Literatura populară ca lectură populară de masă"[A2]. O colecţie de romane de mare succes a editurii pariziene Fayard, lansată încă în 1905, se intitulează *Le livre populaire*. Ediţii ieftine destinate să atragă cel mai larg public posibil.

O foarte scurtă privire retrospectivă (elementele de bază au fost reţinute într-un volum anterior al acestei *Biografii*[7]) dovedeşte o veche ascendenţă cu aceeaşi dublă semnificaţie: scrieri "populare", în sens "romantic" (creaţie colectivă a geniului naţional), dar şi "comercial" (publicaţii ieftine: *Cheap-books, Bibliothèque bleue*, de "colportaj", *literatura de cordel* etc.). Secolul 19 consolidează în mod definitiv noţiunea de *roman popular* (1823), *chanson populaire, Street Literature, Cheap-Books*, etc. Marele ideal editorial este de a "face literatura populară" (E. Girardin, 1834)[A3]. În înţelesul de "vandabilă", de "succes", scoasă din sfera "elitei", transformată într-un produs comercial de "consum popular". Este mai mult decât un program comercial-editorial. O modificare profundă a ideii de "literatură", cu urmări foarte importante, după cum vom vedea mai jos.

Se precizează cu tot mai mare claritate şi noţiunea nu mai puţin tradiţională, romantică, încă foarte puternică, herderiană la origine, de "popor" (*Volk, Peuple*). Ea este acceptată, în esenţă. Apoi tot mai bine precizată, pentru a fi pusă, în cele din urmă, în discuţie şi chiar contestată. Devine tot mai evidentă, pe de o parte, accepţia sa socială restrictivă, generatoare de populism în diferite variante. Nu este vorba, de fapt, decât de "straturile" sociale sau "clasele de jos", "inferioare" (*unteren Schichten, Lower Classes*). De unde şi concluzia că "literatura populară" este scrisă doar de "autorii din popor", de origine simplă, modestă (*das einfache Volk*). Cauză a unui antagonism direct sau indirect, implicit sau explicit, cu "stratul social superior" (*Oberschicht*)[A4] şi cu literatura sa corespunzătoare.

Intervine, în mod evident, nu numai principiul ierarhiei sociale, dar şi culturale şi, mai ales, valorice. La o privire mai atentă – inclusiv în zona folcloriştilor fără prejudecăţi de "clasă" – se observă însă, cu uşurinţă, că noţiunea de "popor" include de fapt trei accepţii bine distincte: a. Straturi sociale inferioare, de jos (*bas peuple*); b. "Naţiune" (în sens etnic); c. Tendinţe "vulgarizatoare", larg accesibile (A. Van Gennep)[8]. De aici până la denunţarea

"unui mit (literatura, opera poporului)" nu este decât un pas şi B. Croce îl face[9]. Definiţia *literaturii populare* se îmbogăţeşte şi se nuanţează de pe urma acestor disociaţii şi clarificări conceptuale.

Curentă, pe întreaga durată a secolului 20, este şi identificarea *literaturii populare* cu *literatura naţională*, de care ne-am ocupat anterior. Noţiunile sunt în bună parte sinonime încă din secolul trecut, atât în cultura occidentală cât şi estică. *Narodnost*, de pildă (în accepţia ideologilor ruşi din prima jumătate a secolului 19) are în acelaşi timp sensul de "spirit popular şi naţional"[10]. Interferenţa celor două planuri caracterizează şi studiile literare ale epocii următoare. Două orientări, privite de sus, sunt predominante: istoria literară şi folcloristica şi comparatistica, de tip pozitivist, obiectivist. Ambele preocupate de aspectul istoric, documentar şi descriptiv al interferenţelor popular/naţionale: izvoare folclloristice, tematologie şi tipologie "populară". Explorarea şi punerea în valoare a "patriotismului cultural" comun al literaturilor naţionale constituie preocuparea centrală. O temă "clasică" de studii, colocvii şi congrese internaţionale. Ele sunt bogate în detalii, dar sărace în clarificări conceptuale esenţiale.

La polul opus, mult mai promiţătoare, sunt interpretările sociologice şi ideologice, de care ne vom ocupa în continuare. Riscurile manipulărilor ideologice (rasiale, marxiste etc.) ale ideii de "popor" şi "literatură populară" sunt însă mari. "Literatura" de tip "popular" devine în mod inevitabil un document sociologic, de "clasă" şi/sau instrument de propagandă. Prilej de a face, din plin, procesul literaturii "aulice", "elitiste", "aristocratice", formalist-estetice. A. Gramsci oferă un exemplu tipic al acestei "lupte de clasă" tradusă în termeni literari.

În acelaşi spirit romantic tradiţional este reluată şi aprofundată şi problema "specificului naţional" al literaturii populare. Problema, mult dezbătută, caracterizează mai ales literaturile mici, minore, estice sau post-coloniale, a căror *prise de conscience* este inevitabilă, nu numai în secolul 19, dar şi 20, mai ales în a doua jumătate. Alunecarea spre forme radicale, puriste şi "fundamentaliste" nu poate fi nici ea evitată. Definiţiile tradiţionale sunt, de altfel, binecunoscute. Disocierea, curentă în sfera germană, dintre *Naturvölker* şi *Kulturvölker*, pune pe primul plan noţiunea de *Volkstum, Volkstümlichkeit*. Un sinonim al "specificului naţional", care include şi ideea de "rasă"[11]. Conceptele, la fel de "clasice", de "climă", "religie" (inclusiv mitologie) sunt prezente şi ele în toate analizele de acest tip. Nu este o coincidenţă că infrastructura "mitologică" este unul dintre caracterele cele mai importante ale artei şi literaturii populare de pretutindeni.

Termenul francez echivalent (introdus încă din secolul trecut de P. Sébillot) este *tradition populaire*. Alte formule echivalente: "sufletul colectivităţii" şi "geniul naţional" pot fi întâlnite la specialişti eminenţi ca J. Bédier.

Acesta se revendică deschis de la fraţii Grimm şi preia, tot ce s-a gândit, în mod esenţial, în secolul 19, în domeniul creaţiei şi tradiţiei populare[12]. O *Storia del folklore in Europa* de Giuseppe Cocchiara (1952) actualizează şi sistematizează toate aceste noţiuni. Întâlnim, bineînţeles, şi expresia curentă, binecunoscută, de *genio della nazione*, atât de familiară şi romanticilor italieni.

Limba, în sfârşit, este recunoscută ca o componentă esenţială, de fapt cea mai imediat vizibilă, a naţionalităţii literare. Ea începe să fie percepută şi teoretizată, ca atare, încă din perioada medievală, când limbile "populare", "vernaculare" occidentale, se desprind din trunchiul limbii latine. Dacă există diferite *Volkssprachen* şi *Weltsprachen*, studiate, de pildă, de K. Vossler (1946), există în mod necesar şi numeroase *Volksliteraturen*. Termenii englezi şi francezi echivalenţi, foarte răspândiţi, traduc aceeaşi noţiune: *vernacular literature, littérature vernaculaire* sau *dialectale*. Mai puţin frecventă este *littérature éthnique*[13]. În această categorie (mixtă conceptual) intră şi poezia scrisă în diferite dialecte regionale, alsacian de pildă. Un poet de origine evreiască, Nathan Katz, devine în aceste condiţii un adevărat continuator al lui J.P. Hebel. Criteriul valoric superior este inclus în toate aceste determinări regionaliste. Conţinutul popular-naţional al literaturii atribuie specificităţii cea mai înaltă calificare literară.

3. O contribuţie foarte importantă a secolului 20, chiar hotărâtoare sub unele aspecte, constă în clarificarea – de fapt "demistificarea" – noţiunii de creaţie literară populară ca operă "colectivă". Este binecunoscut mitul romantic al poeziei populare colective – idee dominantă – produs organic al întregului popor sau comunităţi naţionale. El este preluat şi puternic afirmat şi în secolul 19: "Poezia populară este o poezie colectivă". Termenul specific de *Gemeindichtung* (de ex., H. Steinthal, 1868)[14] este însă plin de ambiguităţi puse ulterior în lumină. Reamintirea lor, în noul context analitic al epocii, duce la câteva concluzii. Unele sunt tradiţionaliste, altele noi: a. Creaţie colectivă, în sensul "făcută de toţi"; b. Totalitate a "producţiei" populare a unei ţări întregi (în înţelesul de *indigena popular:* Ramón Menéndez Pidal, 1919)[15]; c. Creaţie spontană, anonimă, latentă, inepuizabilă, operă de "elaborare (*labor*) succesivă a unor diferiţi poeţi anonimi"[16]. O formă imperfectă a elaborării (Roman Jakobson, 1919) artistice, fără paternitate, "adoptată de colectivitate"[17]. În esenţă – ea "nu produce, ci doar reproduce", formulă reluată adesea, începând din deceniul trei (H. Naumann *et alii*)[18].

Întrebarea-cheie: ce anume "reproduce"? duce pe de o parte la demistificarea ideii de "creaţie colectivă", pe de alta la precizarea mecanismului său specific. "Creaţia colectivă" este în realitate doar o ficţiune. În esenţă, o formulă contradictorie, deoarece orice creaţie, populară sau nu, produsă în mediile "inculte" sau "cultivate", nu a fost, nu este şi nu poate fi niciodată – în momentul său genetic – decât individuală. Orice

creaţie, recunoscută azi ca "populară", are la origine un act de creaţie personală. Numai că, din cauza modului compunerii, transmisiei şi reproducerii sale orale, are loc un permanent proces de colaborare, reelaborare şi "decantare". Acest tip de creaţie se conservă şi se regenerează în acelaşi timp printr-un permanent "proces de ameliorare şi purificare (*depuración*), operă colectivă de "colaborare" a multor "poeţi". Este concluzia esenţială a tuturor specialiştilor poeziei populare, romanice în speţă, de la Menéndez Pidal la Leo Spitzer[19]. Numărul referinţelor este, de fapt, enorm. Îndeosebi, în sfera studiilor folclorice şi expunerilor mai mult sau mai puţin didactice, stereotipe şi fără personalitate distinctă. Analizele, pe materialul folcloric francez, care stă, de pildă, la baza "poveştilor" lui Perrault, din secolul 17, duc în mod inevitabil la aceleaşi concluzii. Nu puţini, consideră termenul de *literatură populară*, din toate aceste cauze, lipsit de rigoare, confuz, chiar "fals". Impropriu – în orice caz – literaturii produse, adoptate şi care circulă în popor. Aceste precizări au o parte de adevăr[20].

Revine în centrul atenţiei problema binecunoscută a "variantelor". Ea a fost evocată la timpul său în legătură cu *literatura orală*[A5]. Fiecare reproducere "populară", echivalentă cu o reelaborare, respectiv "variantă", selectează, interpretează, transformă orice poezie memorizată şi transmisă oral. "Improvizarea", de care se vorbeşte în mod curent şi care constituie, într-adevăr, o mare realitate – la nivelul "performanţei" publice – are funcţia de a conserva şi totodată de a regenera tradiţia orală. Ea rămâne extrem de rezistentă. O realitate multiformă şi un moment fugitiv devine în acest mod o formă tradiţională de recreaţie spontană şi de renovare şi dezvoltare continuă. Cu o excelentă definiţie, aparent paradoxală, a acestui proces colectiv, orice creaţie populară, "conservă înnoind şi inovează păstrând"[21]. Problema foarte dificilă a transcrierii, stabilirii şi editării critice a acestor variante a fost şi ea evocată anterior în legătură cu aceeaşi *literatură orală*. A ajunge cât mai apropape de "original" reprezintă, de fapt, o adevărată utopie filologică. Toţi specialiştii serioşi şi-au dat seama de această realitate: "Textul original al unei romanţe este de neidentificat" (Menéndez Pidal: *inasequible*)[22]. Un exemplu extrem, dar foarte concludent, al impasului inevitabil la care ajunge pozitivismul şi neopozitivismul studiilor folclorice actuale.

Reţinem, în continuare, pentru configurarea generală a aşa-zisei "creaţii populare", câteva aspecte recunoscute ca riguros tipice: inovaţia individuală este redusă la maximum; depersonalizarea şi tipizarea – sub toate aspectele – a textelor devine generală; "tonul popular", în acelaşi timp specific şi foarte distinct de "tonul" poeziei culte, este imediat perceput de cititor. Literatura populară are o identitate globală, expresie a personalităţii şi creaţiei colective, în termenii definiţi anterior, produsă şi răspândită într-un mediu lingvistic şi cultural specific. Încă o concluzie esenţială acceptată de studiile specializate

ale secolului 20.

4. Oralitatea creaţiei populare pune, din plin, în termeni şi mai radicali, aceeaşi problemă a definiţiei *poeziei populare*. Disocierea dintre "scris" şi "popular" a fost de altfel făcută cu claritate încă din secolul trecut (B. Auerbach, *Schrift und Volk*, 1846). Ea se menţine şi se consolidează cu putere, studiată şi aprofundată pe spaţii folclorice tot mai largi. Existenţa autorilor "populari", respectiv "orali", se verifică, fără excepţie, pe toate continentele. De unde şi prioritatea (cronologică) a "oralităţii". Antropologii şi folcloriştii de mare autoritate sunt unanimi în această concluzie. La fel şi unii teoreticieni ai literaturii (A. Van Gennep, M. Mauss, I. Lotman etc.)[23]. Ceea ce determină pe mulţi cercetători[24] să prefere în locul termenului *literatură populară* (cu toate ambiguităţile amintite) pe cel de *literatură orală* pur şi simplu. Are un înţeles mai simplu, mai evident şi, mai ales, mult mai precis. El defineşte o poezie (literatură), care – cum s-a spus – "trăieşte în gura poporului" (I. Meier)[A6]. Folosirea formulei "literatură nescrisă" (*unwritten literature*), "manifestare literară nescrisă" (*unwritten literary manifestation*), respectiv "literatură folclorică" (*Folk-literature*) devine, în felul acesta, firească. O "artă verbală care n-a fost niciodată scrisă". Definiţiile de acest tip sunt frecvente, menţionate de toate lucrările de referinţă. O întinsă compilaţie, de pildă, în *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (II, 1950). Se constată, în mod frecvent, o sinonimie generalizată: literatură orală=tradiţională=populară.

Alte formule, foarte apropiate, şi la fel de răspândite[25]: "artă verbală tradiţională", "poezie tradiţională", "tradiţie nescrisă", "literatură de tradiţie populară" pun accentul pe caracterul tradiţional şi deci profund "conservator" al acestei literaturi popular-orale. Ea este memorizată, operaţie mnemotehnică posibilă prin marea frecvenţă a "formulelor" şi "locurilor comune" ce o caracterizează. Iar aceste "formule" stereotipe definesc întreg stilul specific al poeziei popular-orale. Sunt, de fapt, alături de ritmul tradiţional, singura garanţie de supravieţuire a poeziei orale. Limbajul său stilistic este distinct şi "superior (*above*) locurilor comune ale limbajului cotidian" (Milmann Parry)[26]. Precizare importantă, deoarece ea confirmă – în esenţă – o veche şi clasică distincţie între *langue* şi *parole* (F. de Saussure). Altfel spus, improvizatorii "mesajului verbal" (*la parole*) respectă "codul verbal" (*la langue*). Respectiv, scheletul tradiţiei actualizată şi "înfrumuseţată" prin contribuţiile individuale (R. Jakobson – P. Bogatyrev)[27]. În concluzie, este însăşi esenţa, modul de manifestare şi transmitere al *literaturii orale*.

Ceea ce nu înseamnă că relaţiile sale cu *literatura scrisă* sunt inexistente. Toate cercetările despre ceea ce s-a numit "căderea în folclor" (vom reveni asupra acestui fenomen), circulaţia orală a "cărţilor populare",

scrise – la origine – de autori culţi, precizează şi completează această definiţie a "literaturii orale". Pot fi deci reţinute, ca o concluzie a secolului 20, trei situaţii tipice: a. Existenţa popoarelor şi culturilor exclusiv orale, fără nici o formă de scriere; b. Popoare şi culturi fără scriere, care trăiesc în mijlocul altor popoare alfabetizate, de unde diferite relaţii inevitabile de interdependenţă culturală; c. Trecerea progresivă a unor popoare "orale" la formele expresiei scrise, specifice popoarelor literaturilor "scrise". Elemente ale culturii scrise pătrund în felul acesta în folclor. Au o circulaţie orală. Trec prin diferite prelucrări specifice literaturii şi transmiterii orale (după cum vom vedea), fără a se putea vorbi, totuşi, de o literatură de tip folclorico-tradiţional.

S-a observat, din această cauză, că, încă din evul mediu, "oralul" nu mai este sinonimul sau echivalentul ideii de "popular"[28]. Constatarea, reluată adesea, face în perioada actuală autoritate: confuzia dintre "oral" şi "popular" trebuie deci evitată (P. Zumthor)[29]. Ceea ce duce la modificarea, completarea şi, într-un sens, la amplificarea definiţiei *literaturii orale*: "Transcriere în acelaşi timp orală şi scrisă"[30]. Şi această concluzie are urmări directe asupra definiţiei globale, de sinteză, a *literaturii*, la sfârşitul secolului 20.

5. Situaţie inevitabilă, nu numai de substanţă, dar şi cu urmări terminologice. Şi în cazul *literaturii populare* statutul său oral *versus* scris, este consecinţa directă a relaţiei *cult/incult*, respectiv *artă/nonartă*, "estetic"/"inestetic". Se verifică încă o dată – şi pe întreg parcursul secolului 20 – marea constantă a "biografiei" noastre: ideea de "literatură" se suprapune, se identifică sau se interferează, în esenţă, cu ideea de "cultură". În funcţie de această motivare şi accepţie fundamentală, ea se redefineşte şi se reformulează în mod constant. În cazul în speţă, "poezia" sau "literatura orală", nu pot fi, prin definiţie, decât "inculte", nealfabetizate", *illiterate*, *unlearned* în terminologie anglo-saxonă. Este, totodată, marea lor frustare, marele lor handicap; creaţiile populare nu participă la nici unul din caracterele culturii scrise, care în concepţia secolului 20 – predominantă în astfel de definiţii – echivalează cu ideea de *cultură* pur şi simplu. De unde alte note specifice: de limbă, vocabular, stil, cu o întreagă serie de particularităţi dialectale, regionale, provinciale etc. Literatura populară are, din această cauză, tendinţa permanentă de a constitui, în toate împrejurările, o "rezervaţie naturală". Izolată, independentă şi adesea direct opusă literaturii culte.

Analizele şi cercetările retrospective ale secolului 20 scot foarte bine în evidenţă acest caracter disociativ, inconformist şi nu o dată de critică directă a culturii scrise predominante. Respectiv canonică, oficială, cu tendinţa marginalizării, minimalizării şi excluderii literaturii orale, expresie directă a culturii populare. Este şi cauza pentru care literatura populară a fost şi este recunoscută, în mod frecvent, ca o noţiune analogică, adesea chiar polemică, faţă de literatura cultă, elitistă, instituţionalizată, "sacralizată", în sens

academic, "aristotelic-clasic". Clasicismul, respectiv tradiţia cultă greco-romană, reprezintă o adevărată "ruptură" de "literatura vernaculară"[31].

Fenomenul devine evident încă din secolul 17 şi 18. Pe de o parte, prin prestigiul foarte scăzut de care se bucură literatura populară, de "colportaj". Ea se adresează unui *unlettered, unsophisticated reader*[32]. El este desconsiderat, privit în sferele culturale cu nedisimulată superioritate şi condescendenţă. Pe de altă parte, întreaga concepţie herderian-romantică face elogiul literaturii populare, "naturale", neprelucrate, brute, "necultivate" (L. Uhland: *jugendkräftige Poesie der unverbildeten Völker*, 1844)[A7]. În aceeaşi perioadă şi în acelaşi spirit şi un eseu, cu titlu programatic, de R. Southey, *An Essay on Uneducated Poets* (1831)[A8]. Am avut şi anterior prilejul să constatăm, în mai multe rânduri, că disocierea şi antagonismul *cultură populară* respectiv *literatură cultă* se bucură de o largă recunoaştere şi consacrare în secolul actual. Un moment de vârf, caracteristic şi de mare succes, este reprezentat mai ales de studiile lui M. Bahtin despre cultura populară, în legătură cu Rabelais (1965) şi "cultura carnavalescă" medievală şi renascentistă[33]. Caracterul său comic, inconformist, manifestat critic faţă de ierarhiile şi valorile culturii şi literaturii consacrate, oficializate, este bine pus în evidenţă. Printr-o mare popularizare, "carnavalescul" devine o categorie literară, un clişeu. Fenomen tipic tuturor studiilor literare care, dintr-un motiv sau altul, ajung, în secolul 20, la "modă" (este şi cazul structuralismului, semiologiei etc.).

Disocierea de bază, esenţială în această ordine de idei, *cultură populară/cultură cultă* (pleonasmul este doar aparent) constituie una dintre ideile literare cele mai răspândite ale epocii. Formularea sa este curentă şi unanim acceptată. Ea se referă la două aspecte. Din punctul de vedere al "autorului", respectiv al identităţii şi formaţiei sale intelectulale, cele mai frecvente disociaţii şi tipologii sunt: *cultură* (literatură) *savantă/populară, literatură cultivată/populară* (cu înţelesul de "necultivată"), *oficială/populară, literatură literară/literatură vie* (referinţe extrem de numeroase). Literatură de "literaţi", pe de o parte, literatură de "neliteraţi" (ne-cultivaţi, inculţi) pe de alta: *learned/popular* devin categorii literare antinomice fundamentale. Studiile savante, numeroasele colocvii şi congrese, sintezele cele mai cuprinzătoare le consacră. Devin, de fapt un alt mare loc comun, bine consolidat, încă de la începutul secolului: *littérature des clercs/littérature vulgaire* (de ex. E. Faral, 1910)[34]. Îşi dau contribuţia medievişti de mare reputaţie, folclorişti, istorici literari etc. Personajele acestui scenariu, verificat pe scară largă, sunt: *bardes, conteurs, écrivains*[35]. Existenţa şi funcţionalitatea lor este la fel de legitimă ca şi a tuturor autorilor culţi.

Constatări, în general, binecunoscute, şi într-un fel chiar "clasice". Un progres real se constată prin studiile ce au în vedere mentalitatea,

mecanismele şi circulaţia acestei literaturi, respectiv a publicului "popular" specific. Din care cauză, preocupă tot mai intens problemele "difuzării" şi "receptării" acestei literaturi, identificarea şi definirea a ceea ce s-a numit *circuit lettré/circuit populaire* (R. Escarpit)[36]. Mai precis, difuziunea specializată şi motivarea lecturii celor două categorii bine distincte de cititori. O recepţie şi circulaţie literară în afara circuitului şcolar, consacrat, cultivat, care defineşte autoritar şi monopolizează, de drept şi de fapt, *ideea de literatură*. Conţinutul său restrictiv devine tot mai evident şi, la o privire tot mai atentă, inexact.

O contribuţie importantă a epocii, la acelaşi capitol, este şi punerea în valoare, validarea şi, într-un sens, reabilitarea acestei *culturi (literaturi) populare*. Nu mai puţin "cultură" perfect legitimă, definită prin caractere proprii, care se contrapun în mod firesc şi inevitabil culturii livreşti. În acelaşi timp, ea îmbogăţeşte noţiunea însăşi de *cultură literară*, anterior studiată[37]. Sensul pur "estetic" pierde mult din valoarea de circulaţie şi marele său prestigiu. Cultura populară constituie, în primul rând, un instrument de "instrucţie" şi educaţie. Ea dă *règles de savoir-vivre* (prin almanahuri, prin ceea ce s-a numit *Bible Bleue*), fără a exclude şi ideea de *loisir*, deci de "plăcere" a lecturii. Pentru domeniul francez, cercetările şi antologiile publicate de Geneviève Bollème sunt de amintit în primul rând[38]. În zona anglosaxonă, *Journal of Popular Culture* (1966) constituie o referinţă pentru teoria şi metodologia studiilor acestei culturi specifice. Sferă mult mai largă decât noţiunea tradiţională de *folklor*. Ideile de "pseudo" sau "neofolclor" încep şi ele să circule. Noile *media* – inclusiv orale – modifică în mod profund (după cum vom vedea) întreaga structură şi definiţie a culturii recunoscute, într-un sens sau altul, ca "populară" în secolul 20.

6. O contribuţie importantă la clarificarea şi nuanţarea ideii de *cultură populară* aduc, în aceeaşi perioadă, şi studiile despre interdependenţa şi "reciprocitatea"[39] elementelor "culte" şi "populare" în acest tip de cultură şi literatură. Se scoate în evidenţă o dublă tendinţă, descendentă şi ascendentă: de pătrundere "cultă" în folclorul literar şi, totodată, de influenţare a literaturii "culte" de către folclorul literar. Un dublu curent, de întrepătrundere şi colaborare, de asimilare şi transfigurare *în* şi *din* ambele direcţii. Fenomenul poate fi verificat la scara literaturii universale, inclusiv orientale, începând cu studiile cele mai "clasice". Se reţin exemple concludente din toate literaturile "exotice": indiene (*Ramayana* care "cade" în folclor), tibetane (epopeea *Gesar* devine "poveste populară"[40]), chineze (unde funcţionarii culţi culeg şi canonizează literatura populară[41]) etc. Doar câteva referinţe de simplă orientare, deoarece bibliografia specializată este considerabilă şi de altfel ea nici nu intră în preocupările de faţă.

Mişcarea descendentă, face ca literatura "cultă" să devină "populară"

prin asimilare, adaptare şi simplificare. Este mai puţin o degradare, cât o schematizare progresivă şi o prelucrare la nivelul recepţiei populare. O întrepătrundere şi o "ruralizare" continuă. Biblia, de pildă, oferă şi azi, în SUA teme de *negro spirituals*. Terminologia literară se îmbogăţeşte, pe de altă parte, cu expresii noi: "căderea în folclor" (de care am amintit) cu o formulă germană, devenită clasică, general acceptată: *gesunkenes Kulturgut* (H. Naumann, 1929)[42]. Termenul englez corespunzător este *sinking theory*. "Oralizarea", "orice scriere este în orice moment oralizabilă" (P. Zumthor: *oralisable*, 1980)[43], reprezintă o altă formulă citabilă. Ea defineşte aceeaşi situaţie. Specialiştii sunt de acord asupra existenţei "schimburilor dintre cultura populară şi cultura savantă" (R. Mandrou, 1979)[44]. Poezia populară a oricărei epoci reprezintă starea "perimată" a epocii literare anterioare[A9].

Studiile aplicate, care documentează pe larg acest fenomen, nu fac decât să-l ilustreze la scară internaţională. Concluzia explicită sau implicită tinde să modifice tot mai mult definiţia canonică a *literaturii*. Conţinutul său "popularizat", cât şi "recepţia" de acest tip, nu pot fi trecute cu vederea. Ni se demonstrează, pe larg, modalităţile de sinteză dintre poezia populară şi cultă (R. Ménendez Pidal) sau prin care autori şi opere clasice (teme, tipuri, eroi) ce devin opere "populare" (hagiografii, romane medievale, *chanson de geste* etc.), respectiv "cărţi populare". Un specialist german de prim ordin: Rudolf Schenda, cu lucrări de referinţă în deceniile '70 şi '80[45]. Când conţinutul lor are un caracter evident de informare şi iniţiere (almanahuri, calendare, prognoze, astrologie etc.), limita dintre "savant" şi popular" este şi mai greu de trasat. Urmărind doar tendinţele generale, amintim în trecere şi de *literatura de cordel*, spaniolă, care prezintă aceleaşi note caracteristice[46]. Ele se găsesc şi în folclorul luso-brazilian (în care, de pildă, Camões este asimilat, "preclucrat") sau balcanic la fel de permeabil şi receptiv la produsele "livreşti". Fenomenul continuă să se verifice până la începutul secolului 20[47].

Nu poate fi omis, în sfârşit, nici faptul, extrem de semnificativ, că, în ultimă analiză, conceptul însuşi de "literatură populară" este un produs al "literaturizării" culte. Mai precis, al precizării, consolidării şi canonizării ideii de *literatură*. Ea constituie un termen sigur de demarcaţie faţă de totalitatea expresiilor orale, folclorice, inculte, nerecunoscute ca "literare", deci "scrisă", "frumoasă" prin definiţie etc. Conceptul de "gen literar", aplicat literaturii populare, aparţine şi el conştiinţei literare culte. Tradiţia orală-populară nu-l cunoaşte.După cum, aceeaşi literatură cultivată recuperează, destul de târziu, în canonul literar restrictiv, genuri literare socotite, în secolul 17, inferioare, chiar dispreţuite, romanul sau comedia de pildă. Ne amintim de o scrisoare a D-nei de Sévigné, cu opinii tipice pentru o astfel de atitudine (15 ianuarie 1690)[A10].

Din direcţia diametral opusă, de jos în sus, apoi a poeţilor romantici, până la simboliştii, literatura populară constituie un important izvor de inspiraţie. Funcţia sa regeneratoare este manifestă, asumată pe faţă. Fenomen de altfel constatat, verificat, cu vechi antecedente. Un gen la origine popular, *la pastourelle*, devine salonard, cavaleresc, încă la trubadurii medievali[48]. Au fost studiate, între altele, şi "rădăcinile folclorice" ale lui Cervantes[49]. Poeziile de tip *chanson* pastişează, sugerează, în orice caz, "tonul popular" etc. O astfel de osmoză, transpunere, are toate caracterele unei constante literare. Încă din secolul 18 se făcuse observaţia că, fără existenţa poeziei populare, poezia cultă şi rafinată n-ar fi existat niciodată (Joseph Ritson, 1791)[50]. Unii au mers, din această cauză, până a declara existenţa (şi în orice caz postularea) unei culturi populare autonome drept un adevărat "fals istoric".

7. Precizarea şi mai ales recunoaşterea statutului teoretico-estetic al literaturii populare (de toate genurile) constituie o altă contribuţie importată a secolului 20. Disocierea – şi implicit ierarhizarea tradiţională "popular"=neartistic, inferior/"cult"=artistic, superior – îşi pierde justificarea şi, implicit, autoritatea. Relaţia popular/artistic este redefinită, clarificată şi, într-un anume sens, desacralizată. Un mit tenace iese din circulaţie: "Cântecele populare, dacă sunt populare, nu sunt bune şi dacă sunt bune nu sunt populare"[51]. Iar tipologia, la fel de tradiţională şi de consolidată mai ales în teoria literară germană, *Volksdichtung / Kunstdichtung, Kunstlied / Volkslied, Naturpoesie /Kunstpoesie*, corespunzătoare clasificării *Naturvölker/Kunstvölker*, îşi pierde şi ea justificarea estetică, fundamentală. Corespunzătoare, în linii mari, disocierii *oral/scris*, evocată anterior[A11], şi această tipologie (într-o altă variantă: *Volksmärchen/Kunstmärchen*, cu atribute specifice: *Kunstform, Künstlich-Fiktion*) este tot de origine cultă. Un produs al studiilor academice despre literatura populară.

Demonstraţia cea mai radicală, a lui Benedetto Croce, din *Poesia populare e poesia d'arte* (1934) a fost de altfel amintită. O poezie clasificată din raţiuni sociale, politice, ideologice, la categoria "populară", poate fi realizată artistic. Invers, o poezie recunoscută şi cotată ca "artistică", poate fi nerealizată artistic, deci eliminată în mod legitim din zona artei autentice. Ca şi "literatura" – ne amintim şi de tipologia anterioară, binecunoscută, a esteticianului italian: *Poeti, letterati e produtori di letteratura* (1905)[52] – conceptul de "poezie populară" nu poate fi recunoscut, validat, "în sensul ideal şi estetic al cuvântului (poezie)"[53]. Există poeţi inculţi, care fac "artă". Momentul creator nu poate fi strict localizat şi definit în funcţie de categorii culturale sau colective. Caracterul strict individual al oricărei creaţii, inclusiv folclorico-orale, a fost amintit mai sus. Există forme artistice şi în folclor[54]. A vorbi de *belles lettres populaires* (R. Mandrou) devine deci perfect legitim[55]. Chiar şi esteticienii marxişti moderaţi recunosc posibilitatea "efectului

creator" a inspirației populare de diferite categorii. Problemă de substanță și, în același timp, de terminologie. Disociarea *poezie/literatură* este una din constantele și axele *Biografiei* noastre. Cazul poeziei populare dovedește, încă o dată, că "poezia" apare și se dezvoltă spontan și independent de "literatură", chiar dacă a întreținut și întreține relații constante cu ea.

O rezistență serioasă împotriva acestei soluții vine, direct sau indirect, în aceeași perioadă, doar din partea teoreticienilor așa-numitei *Kunstwollen*, a intenției și programului artistic. În general, a subiectivității, libertății și personalității autorului. Aceste note lipsesc, într-adevăr, din procesul creației populare. Ceea ce duce la concluzia, nu mai puțin legitimă, că literatura populară este, de fapt, "dincoace sau dincolo de efortul artistic"[56]. Ea depășește *ipso facto* categoria propriu-zis estetică, situându-se "în afara producției literare" recunoscute, consacrate ca atare, S-a afirmat, de altfel, în acest sens, încă din secolul trecut, că romanul popular "părăsește într-adevăr literatura". Ca și melodrama, care după Pixérécourt, o glorie a acestui gen teatral, "nu poate pretinde la creația literară"[57]. Totul depinde, în astfel de situații, de reacția publicului și, mai ales, de instanțele și criteriile definiției literaturii, după cum vom vedea la timpul său. Poate fi însă reținută de pe acum părăsirea ideii – sau mai bine spus a prejudecății – conform căreia "popular" înseamnă, în mod necesar și în toate împrejurările, "inferior" (*mauvais*)[58]. În plan estetic și, în general, valoric. Din acest punct de vedere, secolul 20 legitimează și chiar reabilitează, din plin, literatura populară. Titlurile sale de glorie sunt, în realitate, supraestetice, recunoscute pe scara cea mai largă.

8. Marea carieră a *literaturii populare*, în secolul 20, este de fapt socială și ideologică. Analiza și definiția sa strict estetică trec pe un plan secund. El interesează doar un număr restrâns de poeticieni. Dimpotrivă, întrega sociologie contemporană a culturii populare, lecturii și succesului literar scot cu putere în evidență dimensiunea socială și ideologică a literaturii populare, determinările, coordonatele și semnificațiile sale. Conștiința literară a epocii – privită statistic și de la mare altitudine – este departe de a fi strict literară în sensul canonic estetizant și, din această perspectivă, elitist, al cuvântului. Problema culturii populare pune, de fapt, în esență, toate conceptele literare tradiționale. Sensul său "critic" a fost scos în evidență[59].

Marele prestigiu al ideii de *literatură națională* – evocat pe larg într-un capitol anterior – joacă și el un rol important în această "dezestetizare" masivă și militantă. Interferența *național/popular* este frecvent recunoscută. Ea merge adesea până la identificarea celor două planuri. Noțiunile devin indisociabile din perspectivă nu numai folcloristică, dar și marxistă,. Cea dintâi scoate în evidență marele rol al tradițiilor populare. Ele sunt eminamente conservatoare, implicit sau explicit naționale și de mare

continuitate şi stabilitate normativă (*accepted patterns of behaviour*)[60]. Cea de a doua – ilustrată de marxistul A. Gramsci, reluată şi de alţi critici – apără teza conform căreia o literatură nu poate fi naţională dacă nu este şi populară (şi invers). Izvorul său este ceea ce se numeşte "*humus*-ul culturii populare". Plecând de la acest principiu, se face procesul literaturii elitiste, în genere, şi al "caracterului naţional-popular al literaturii italiene" în speţă[61], reacţie de altfel amintită. Privită din această direcţie, literatura populară are o dublă geneză. Fenomen obiectiv, recunoscut ca istoric, bine subliniat în aceeaşi perioadă[62].

Problema are şi alte aspecte importante. Unele au fost evocate cu prilejul trecerii în revistă a principalelor tendinţe ale secolului 20 referitoare la relaţia societate-literatură[63]. Sociologia modernă a lecturii şi a succesului "popular" scoate însă în evidenţă şi alte dimensiuni ale acestei relaţii. Mai întâi, este tot mai bine demonstrat faptul că lectura populară are o motivare practică şi culturală, uneori şi ideologică, şi doar apoi "estetică". Altfel spus, literatura populară corespunde unei "necesităţi" bine determinate. Ea este citită în măsura în care "vorbeşte" despre "interesele poporului". Iar acestea sunt, în primul rând, de ordin practic, psihologic şi social. Sau cum spunea acelaşi A. Gramsci: "Se citeşte o carte din impulsuri practice şi se reciteşte din raţiuni artistice". Şi B. Brecht (*Volkstümliche Literatur*, 1958) era, în mod independent, de aceeaşi opinie[64]. Sociologia literară marxizantă, propagandistică, nu exclude nici tendinţa "populistă" (Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo, Saggi sulla scrittura populista in Italia*, 1967). Sociologia modernă a lecturii face un important pas înainte şi prin acest stadiu al literaturii populare.

Verificarea şi documentarea pe scară largă al marelui clivaj social şi cultural specific acestei literaturi pune în lumină şi alte polarizări specifice. În mare, schemei *oral/scris*, societăţii *primitive, preliterate/literate*, respectiv *sat/oraş*, îi corespund noi dimensiuni sociale definite printr-o nouă terminologie. Asemenea folclorului, literatura şi cultura populară sunt reprezentative pentru populaţia needucată, neurbanizată şi neindustrializată, deci predominant rurală. Această cultură a "claselor populare" are – începând din secolul 19 – o identitate literară tot mai precisă. Ea este, cu o formulă sintetică, "literatura clasei muncitoare" (*working-class literature*).

Limbajul nu este neapărat şi în toate împrejurările "marxist". El corespunde dicotomiei în general acceptate: "cultura claselor populare" opusă "culturii burgheze sau aristocratice". Respectiv gustului, spiritului şi scării sale de valori. Cultura săracului", a "clasei muncitoare şi a clasei de mijloc, care adesea cumpără aceleaşi publicaţii"[65], prin definiţie "marginalizată", este opusă culturii intelectuale, "gustului burghez" şi "literaturii literare". Polarizarea se verifică nu numai în culturile occidentale, unde a fost cel mai mult studiată, dar şi estice. De pildă, în "cultura populară rusă", după 1900, în

care pătrund şi multe influenţe vestice[66].

În cazul culturii americane, "cultura populară" corespunde unei noi societăţi specific urbane, lipsită de tradiţie culturală, naţională, masificată, omogenizată şi informală. Sub influenţa marxistă, începe să fie subliniată şi componenta etnică, "afro-asiatică", în general *Black Aesthetics* (Huston A. Baker Jr., *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, 1984). Fenomenul cel mai caracteristic denumit şi *Pop Art*, considerat de "avangardă", este ilustrat mai ales în artele plastice. Asistăm la o invazie de obiecte şi imagini neofigurative, de origine comercială şi de consum popular (o butelie de coca cola, de pildă), intens mediatizate, fără nici o semnificaţie convenţional-artistică[67]. Sferei propriu-zis "literare" îi corespunde şi arta "reportajului", a "publicităţii", studiată de L. Spitzer[68] şi chiar "literatura circului", bine reprezentată şi pe continent[69].

"Popular", în astfel de situaţii, devine orice "obiect", respectiv text, destinat consumului, care circulă, cu publicul şi succesul său imediat şi, mai ales, care se vinde. Succesul editorial este echivalentul "valorii". "Literatura populară", de acest tip, reprezintă prin excelenţă o "marfă", un obiect comercial vandabil, fenomen semnalat şi anterior. Datele problemei literare se schimbă radical. Din "marginală", o astfel de literatură "populară" devine "centrală", dominantă, reprezentativă. Ierarhia literară, după cum vom vedea într-un capitol următor, se răstoarnă şi ea în mod spectaculos. Seismul ideii tradiţionale de *literatură* este puternic şi, după toate indiciile sociologiei literare actuale, ireversibil.

9. Extrem de activă şi imperioasă, mai ales în a doua jumătate a secolului, este şi cea de a doua accepţie fundamentală a *literaturii populare* scrisă nu numai *de* "popor", dar şi *pentru* "popor". În esenţă, vechiul sens educativ, pedagogic, "iluminist", de "popularizare", al culturii şi literaturii este reafirmat cu putere. Pe el se grefează orientări ideologice populiste, politizate, radicalizate, de "stânga". Intervin, bineînţeles, şi o serie de nuanţe şi orientări corespunzătoare. Ele sunt inevitabile, pe de o parte, prin polisemia termenului de "popor", cu toate derivatele sale, pe de alta, prin presiunile contextului ideologic, foarte militant, al epocii. Din care cauză, noţiunea de *carte* sau *literatură* "pentru popor" devine nu numai foarte interpretabilă, dar şi foarte manipulată. De unde o vădită ambiguitate. Ea nu contribuie, nici pe departe, la clarificări conceptuale utile.

Ideea de popularitate, respectiv de difuzare, audienţă, succes popular etc. este cea mai neutră şi, într-un sens, şi cea mai obiectivă. Ea revine cu insistenţă, în mai toate studiile consacrate literaturii şi cărţilor populare (*Bibliothèque bleue* etc.), referitoare la *Lesestoffe*, la *Volkslesestoff*[70]. Din acest punct de vedere, este vorba mai mult de o literatură popularizată, decât de una strict populară, respectiv folclorică. Ideea de "public" şi "succes

popular" se confundă. Circulaţia şi recepţia colectivă suplineşte şi elimină ideea de "valoare". Se generalizează expresia de *popular fiction*, respectiv de lectură, consum, adeziune şi asimilare populară, de largă audienţă nediferenţiată. Noţiunea, în aceeaşi accepţie, are nu numai un sens social, dar tot mai mult unul pur cantitativ, statistic. Ea se traduce – cum am mai amintit – în termeni editoriali, comerciali: ediţii, tiraje, colecţii, premii literare etc.

În aceste condiţii, vechiul reflex iluminist al "popularizării" se modifică şi el. Tinde să se transforme în varianta sa "activistă", în "populism". Respectiv: tendinţe militante de largă accesibilitate populară, dublate de "mesaje" de solidaritate, simpatie şi militantism social-popular. Sensul "cultural" şi "pedagogic" tradiţional se transformă, în mod declarat, într-unul ideologic şi politic: definirea, legitimarea, apărarea "claselor populare". Asistăm, în felul acesta, în forme tot mai radicalizate, la o nouă variantă a literaturii "teziste" (*à thèse*), declarat de "extremă stângă", respectiv "proletară". Fenomenul este caracteristic, mai ales, în perioada de mare ascensiune, după primul război mondial, a comunismului anticapitalist, luptei de clasă şi antirasismului (de tipul H. Barbusse sau R. Rolland).

După al doilea război mondial, se afirmă şi mai energic, propagandistic, realismul socialist şi marxismul literar simplist, dogmatic şi reducţionist. Semnificative pentru astfel de evoluţii – net dominate de ţările din est, sub influenţa sovietică – sunt idei ca acestea: "Cei mai populari autori sunt cei mai mari autori". Sau o enormitate de genul: "O operă străină de popor încetează să mai fie o operă de artă". Estetica marxistă oficială este inflexibilă. La ea "aderă" chiar şi formalişti reciclaţi (de ex., J. Mukařovský)[A12]. Mitul poetului popular "exponent" – expresie directă a ceea ce romanticii numeau *Volksgeist* – reînvie în forme imprevizibile şi mai ales degradate. În perioada de după revoluţia din octombrie, el reapare sub forma poeţilor populari, proletari, spontani, proaspăt alfabetizaţi, apoi a poeţilor profesionişti, *agitprop*, "inspiraţi" de clişeele de partid. Noţiunea, golită de conţinutul său anterior, devine o simplă şi goală lozincă ideologică.

Acelaşi mecanism, implicit, declarat apoi subversiv, funcţionează din plin şi în cultura occidentală a epocii. Cu precizarea că literatura populară poate să-şi manifeste – în condiţii de libertate – întregul său potenţial critic, de protest. Apare ca evident, în primul rând, sensul său anticanonic. Un nou termen cu acest conţinut, aşa-numitele *contre-littératures* (Bernard Mouralis, 1975), începe să circule. Literatura populară este, într-adevăr, cum am văzut, de drept şi de fapt, antielitistă, antiacademică. Fenomenul a fost bine observat de M. Bahtin, în general, de toţi specialiştii literaturii "populare", de *cordel*[71], de *masă*. Vom reveni pe larg asupra acestui aspect. Prin caracterul său neconvenţional, aparent "frivol", lipsit de prejudecăţi nu numai literare, dar şi sociale, "romanul popular", de pildă, este "demistificator" şi "contrar" prin

definiţie. Specialişti ai genului, ca Marcel Allain (vezi *Fantômas*) îşi asumă, deschis, şi o astfel de condiţie inconformistă[72]. Romanul poliţist modern se înscrie în aceeaşi tradiţie, cu o notă suplimentară de violenţă şi *suspense*[73]. Intenţia – şi în orice caz efectul – este să tulbure, să dizloce, să facă imposibile certitudinile şi stabilitatea morală. Se deschide în acest mod poarta tuturor contestărilor. Premiză "subversivă" prin excelenţă.

Ideologizarea populistă intensivă cunoaşte şi alte aspecte. Unele nu mai puţin radicale, azi de-a dreptul aberante, precum identificarea – marxistă – a "*noii* arte populare" cu "noua artă proletară". Ea ar aparţine (K. Teige, 1922) – nici mai mult nici mai puţin – decât viitorului. Conform dogmei, dovedită din nou şi din plin ca utopică, extrem de simplistă şi – încă o dată – total dezminţită de istorie: "Când regimul proletar va fi regimul mondial, nu va mai exista o clasă exploatată de o pătură dominantă. Arta populară va fi arta dominantă". Dar şi până atunci, chiar şi literatura populară, de tipul literaturii culte de consum, ar constitui "astăzi efectiv singura şi unica literatură populară"[74]. Poate şi mai straniu sună, sub semnătura dadaistului reciclat, T. Tzara, o tează convergentă ca aceasta: "Orice poezie trebuie să aibă ca ultimă finalitate dorinţa de a deveni populară, expresie a unei colectivităţi mai mult sau mai puţin largi, naţionale sau univesale"[75]. Exemplu, în acelaşi timp, de vitalitate şi recuperare inevitabilă a unui concept tradiţional, util şi adaptabil, de fapt, tuturor manipulaţiilor ideologice. În mediile de extremă stângă, ale P.C.F., de pildă (1921–1939), literatura "populară", "proletară" şi de "masă" constituie nu numai termeni şi realităţi solidare, dar şi practic sinonime[76].

După al doilea război mondial, lupta anticolonialistă face şi ea, din plin, acelaşi apel la marile resurse potenţial-subversive ale fondului cultural popular. Confiscată de marxism, cultura populară (şi implicit naţională) devine un important instrument propagandistic al luptei de "eliberare". Referinţele sunt numeroase, mai ales, în America de sud şi în lumea a treia, inclusiv în Australia. Tradiţiile populare (indigene) sunt opuse "elitismului" dominant (colonial)[77]. În contextul occidental, al lui *affluent society*, societăţii de "consum" şi de *loisir*, cultura şi literatura populară cunoaşte şi o altă interpretare, în aceeaşi ultimă jumătate a secolului 20. Sensul inconformist, necanonic, se păstrează. El este însă orientat, de această dată, împotriva educaţiei şi culturii "adulte", "estetizante", elitist-personalizate, căreia i se opune spiritul ludic, adolescent, obiectul *ready-made* etc. Toate consideraţiile (abundente în epocă) despre *pop art* (de care am mai amintit) scot în evidenţă şi acest nou "mit" al neo-popularităţii neexigente, nedisciplinate, ostentativ necultivate, integral adaptată societăţii consumului nediferenţiat de masă. El produce un dublu transfer şi, într-un sens, o dublă transmutaţie. Un *hamburger* devine, de pildă, un obiect gastronomic, dar – uneori – şi unul plastic. Cutiile de supă *Campbell*, serializate, la fel etc.[78]

10. Rezistenţele cu adevărat semnificative sunt puţine, dispersate şi, în mod evident, în netă minoritate, într-o formă sau alta, cultura şi literatura populară intimidează. Ele se bucură de un imens prestigiu, într-o epocă de "revoltă a maselor" (în occidentul liberal-democratic), de mobilizare şi încadrare partinic-politică a maselor (în regimurile totalitare). Obiecţiile împotriva lor par discriminatorii, desuete, elitiste, estetizante, sau de un ordin strict ideologic, de "dreapta" ori de "stânga". Relaţiile ostile sau partizane sunt fie de neadecvare, fie de supralicitare într-un sens sau altul.

Pentru adepţii artei pure, ideea "artei populare ca şi arta patriotică, dacă n-ar fi primejdioasă, ... pare ridicolă". Este opinia lui Marcel Proust (din *Le Temps retrouvé*). Acesta pleacă de la postulatul necesităţii generale, permanente, a gratuităţii literare ("cauţi să te desprinzi de realităţi (*dépayser*) citind; lucrătorii sunt la fel de curioşi de prinţi, aşa cum prinţii sunt curioşi de muncitori; cât despre subiecte, romanele populare îi plictisesc pe oamenii din popor, aşa cum cărţile scrise pentru ei îi plictisesc pe copii")[79]. Astfel de opinii din vârful buzelor erau exprimate şi de alţii; "Poporul n-are ce face cu o literatură specială, cu o literatură făcută *expres* pentru el, rezervată doar lui" (H. Poulaille)[A13]. La polul opus, ideologic-pragmatic, literatura populară este atacată, respinsă, criticată, fie că este (sau ar fi) prea subversivă, anticonservatoare, deci "prea" populară (teza criticii de "dreapta"), fie că nu este (sau nu ar fi), dimpotrivă, suficient de populară. Ea ar constitui doar un instrument de "alienare". Nu serveşte "interesele poporului" Degradează ideile şi revendicările sociale prin limbaj publicitar. Este – în esenţă – "depolitizantă" etc. Idei de acest tip apar în mod frecvent nu numai în texte de sociologie literară, dar şi de pură istorie literară, aliniate conformist şi convenţional contextului ideologic dominant. El este plin de clişee la modă, şi "poporul" în multiplele sale ipostaze – inclusiv cultural-literare – este unul dintre acestea.

Singura critică, într-adevăr radicală, a ideii de "literatură populară", teoretic marginală dar irefutabilă, vine din perspectiva disocierii precise, conceptual-terminologice. Există doar artă şi non-artă, literatură şi non-literatură (în sens poetic-estetic). Orice alte categorii (sociale, ideologice, precum "popular", "masă", etc.) sunt şi rămân, în esenţă extraliterare. Nu există o artă particulară a poporului. Nu există decât Arta. Am amintit de poziţia lui B. Croce, pentru care întreaga controversă din jurul "poeziei populare" este "fără cap şi fără coadă"[80]. Chiar şi specialiştii academici ai literaturii populare recunosc dificultăţile unui astfel de termen nesigur şi efectiv impropriu: literatură "orală", "tradiţională", "pentru popor", adoptată de popor, care "circulă" în popor. O schemă obiectivă, de sinteză, propune I. Lotman: "literatură scrisă superioară", "populară", "folclorică". Ea implică şi o ierarhizare corespunzătoare[81]. Aceste alternative au fost de altfel trecute

în revistă. Ele trădează o criză terminologică evidentă, implicită sau explicită. Ea reapare, cu şi mai multă evidenţă, cum vom vedea în capitolele următoare, în întreaga sferă a conceptelor înrudite, începând cu *literatura de masă*.

*

Aceste tendinţe şi idei se regăsesc, în mod inevitabil, pe diferite trepte calitative şi de asimilare, şi în conştiinţa românească a secolului 20. Ar fi excesiv să i se ceară contribuţii originale. Unele particularităţi sunt, totuşi, notabile, începând cu persistenţa – mai ales în prima jumătate a secolului – a teoriilor şi clişeelor romantice binecunoscute. Pentru a fixa doar câteva mari repere, este de amintit, în primul rând, discursul academic al lui T. Maiorescu, *În chestia poeziei populare* (1909), de citit şi în prelungirea textului anterior, *Asupra poeziei noastre populare* (1868). Contestărilor lui D. Zamfirescu ("dulcegării sentimentale"), li se răspunde cu argumente predominant ideologice şi într-un stil cam oficial-academic: poezia populară face operă educativă, propagandistică (inclusiv în mediile societăţii înalte şi occidentale) şi, poate şi mai mult, precursoare: deschide calea "dezvoltării temeinice în literatură". Ideea va face carieră. Se recunoaşte şi caracterul estetic al acestei poezii.

Un alt reper important este reprezentat de ideologia populistă. Un text emblematic, de G. Ibrăileanu, *Poezia populară* (1919) pleacă de la constatarea (de fapt preconceptul) conform căreia "poezia cultă e inferioară celei populare în cantitate şi, apoi, cu câteva excepţii, şi în calitate". Exagerare evidentă. Nici stilul critic nu este de mare nivel. Încă din 1906, C. Stere relua, în sens poporanist, ideea de circulaţie europeană a literaturii pentru popor, chemată să "contribuie direct la luminarea şi la ridicarea poporului prin o literatură adevărată populară"[A14]. Ea rămâne o mare nostalgie a conştiinţei literare româneşti, dominată, s-ar spune, de un "ţărănism" nu numai literar, ci şi atavic. Îl regăsim, de fapt, şi la L. Blaga. El regretă deschis, în *Spaţiul mioritic* (1936), declinul iremediabil al culturii satului: organică, ortodoxă, învinuind "apusul (că) a pierdut aproape cu totul însăşi noţiunea de cultură populară". De fapt, el nu a pierdut-o. Dovadă enormele progrese ale folcloristicii şi etnografiei contemporane. Ceea ce a dispărut, într-adevăr, este doar spiritul romantic şi sensul său militant, ideologic, programatic, educativ. De reţinut că şi Tudor Vianu, în *Filozofia culturii* (1944), consacră un capitol *Culturii poporului*, care-şi asumă "sarcina cultivării poporului: cultura populară progresistă şi urbană". Ecouri romantice tardive se fac auzite, în sfârşit, şi la G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941): "Nu este îndoială că limba cultă se trage din aceea a poporului şi că o literatură nesprijinită de o tradiţie ţărănească nu are sorţi de izbândă". Teză contrazisă de întreaga evoluţie a literaturilor occidentale, inclusiv italiană, învinuită – cum am văzut – de A. Gramsci. Ea

este aulică, citadină, elitistă etc. Ceea ce n-a împiedicat-o să-l dea pe Dante (deloc "ţărănesc") etc. etc.

Nu pot fi omise, expresie directă a ambianţei naţionaliste a epocii, nici încercările – insistent-reducţioniste în esenţă – de a descifra exclusiv în literatura populară "sensul existenţei" specific românesc (L. Rusu, 1935) şi chiar *O viziune românească a lumii* (Ovidiu Papadima, 1941). Date utile de sociologie literară rurală aduce G. Ţepelea, *Plugarii condeieri din Banat* (1944). Speculaţiile ontologice, chiar dacă de înalt nivel, pe tema *Dimensiunii româneşti a existenţei* (Mircea Vulcănescu, 1940-1944) sau *Sentimentul românesc al fiinţei* (Constantin Noica) par să excludă, din principiu, orice contribuţie a culturii româneşti culte, citadine, în acest domeniu. Subînţelesul (profund eronat) este că "modelul ontologic al omului românesc" trebuie căutat exclusiv în folclor, la sat, doar în "ţăranul român" etc. Cu această logică, un ţăran analfabet este, sau poate fi, mai "român" decât un orăşean, nu mai puţin român, dar cultivat. Teză pur romantică, anacronică, la modă în prima jumătate a secolului trecut, subit şi imprevizibil reactivată. Ea surâde însă în permanenţă, adesea în forme regretabil agresive, tuturor orientărilor de extremă dreaptă.

O astfel de intensificare populist-propagandistică a elogiului literaturii populare se observă – până la caricatură – după 1944, sub impulsul ideologiei literare marxist-leniniste. Ideea devine adevărat slogan ideologic-politic, repetat până la saturaţie. Textele de acest tip sunt moarte. Amintim, totuşi, printre cele mai decente, unele semnate de M. Beniuc (*Despre poezie*, 1953), C. I. Gulian (*Sensul vieţii în folclorul românesc*, 1957), inclusiv "recuperarea" lui T. Maiorescu, ca apologet al "ţărănimii şi al claselor de jos", deci transformat într-un "aliat de clasă" (ocazional). Paul Georgescu (1967) scoate în relief şi "persistenţa ideii folclorice în întreaga sa operă critică"[82]. Este ultimul avatar al literaturii scrise *de* şi mai ales *pentru* popor, punctul de jos al căderii sale, în estul comunizat al continentului.

La un alt nivel, chiar dacă adesea pedant-academice, sunt studiile folcloriste ale epocii. Ele sunt un ecou direct al concepţiilor şi metodelor europene contemporane. Stilul lor tehnic-neutral, voit şi apăsat "ştiinţific", le salvează, pe o latură, şi le face, măcar în parte, şi azi consultabile. Un pionier de prim ordin este Ovid Densusianu, *Folclorul: cum trebuie înţeles* (1910). A înfiinţat şi *Institutul de filologie şi folclor*. Lucrări documentare, utile, de sinteză, a dat şi Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii româneşti* (1974), *Folclorul românesc* (I, 1981; II, 1983). Marea pasiune a folcloriştilor români (culegători şi editori de texte, de la Alecsandri încoace) este *Miorița*, studiată pe provincii, încă din 1924, de D. Caracostea. O monografie modernă, gigantică: *Miorița: tipologie, circulație, geneză, texte* publică Adrian Fochi (1964). Dacă balada e "fatalistă" (cum credem) sau nu, nu decidem acum. Şi nici

dacă este arhetipul spiritualității populare române (cum credea L. Blaga). Teză de altfel contestată, la timpul său, de H.H. Stahl și C. Brăiloiu, care pun în lumină "preistoria" temei morții, asimilată unei căsătorii, mai precis nunții postume a tinerilor morți celibatari. M. Eliade merge și mai departe și vede în *L'Agnelle Voyante* (1962, 1963), o "liturghie cosmică". Păstorul își transfigurează, în același timp, moartea, într-o "moarte mistică". O metodă de a anula totalitatea consecințelor tragice ale "terorii istoriei". Soluție ce ar fi simbolică pentru întregul popor român "condamnat de istorie", la răspântia "nenumăratelor invazii barbare"[83]. Același autor deschide perspective la fel de vaste și în *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (1943), privită în perspectiva riturilor arhaice de construcție și de sacrificiu, urmărite pe o întinsă arie etonografico-folclorică, mai ales balcanică.

Capitolul european, deosebit de important, al "cărților populare", este studiat cu atenție și pus pe baze solide. Este un domeniu în care s-au făcut progrese documentare și istorico-literare într-adevăr notabile. Marele precursor rămâne, încă din secolul trecut, Moses Gaster, cu două lucrări de pionierat (*Literatura populară română*, 1883 și *Chrestomație română*, 1891, I-II). Și la acest capitol, N. Iorga se dovedește un explorator și comparatist de prim ordin (*Livres populaires dans le Sud-Est de l'Europe et surtout chez les Roumains*, 1928). Dar specialistul eminent al epocii rămâne, în mod incontestabil, N. Cartojan, cu monografii de referință, încă nedepășite în ansamblul lor (*Alexandria în literatura românească. Noi contribuții*, 1927; *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929; II, 1938). Acest domeniu "popular" a avut norocul și unei foarte competente "integrări" europene, prin cercetările istoricului literar austriac Felix Karlinger. Specialist de reputație internațională în literaturile populare romanice, el este autorul unor destul de numeroase studii, traduceri și ediții germane de cărți populare românești[84], introduse și în antologii tematice[85]. Antrenează în această operație nu numai elevi și colaboratori străini[86], dar și cercetători și specialiști români (O. Bârlea, I.C. Chițimia, M. Anghelescu)[87]. Ansamblul acestor contribuții dovedesc din plin, inclusiv pe material românesc, circulația și deci unitatea de structură efectiv universală a cărților populare, capitol incontestabil al "literaturii universale". Iar din punctul de vedere al "folcloristicii" românești, ele contribuie la legitimarea și confirmarea și a unor astfel de preocupări. Acestea rămân, din păcate, la faza popularizării incipiente, încă neconvingătoare, într-o "critică" predominant actualistă și publicistică (eforturi notabile totuși: M. Anghelescu, Al. Duțu)[88].

Studiile de poetică a literaturii populare românești se desprind cu dificultate din preocupările folcloristice și istorico-literare. Ele se lovesc și de marele handicap al lipsei de tradiție a esteticii literare propriu-zise. Tot ce s-a publicat, de altfel, pe această temă, mai ales în prima jumătate a secolului,

este un amestec de folcloristică tradiţională, impresionism, generalităţi şi truisme, începând cu discursul academic al lui Delavrancea, *Din estetica poeziei populare* (1913). Reţinem, dintr-un număr destul de mare de contribuţii, două sinteze ulterioare, competente, dar alterate de un "specifism naţional" excesiv şi insidios ideologic: D. Caracostea, *Poezia tradiţională română* (I-II) şi Ovidiu Papadima, *Literatura populară română* (1969). Mult mai aproape de fondul teoretic real al problemelor discutate sunt lucrări de genul *Conceptul de artă populară*, de Al. Dima (1939), apoi *Poetică folclorică* de Ovidiu Bârlea (1979) sau *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, de Tancred Bănăţeanu (1985). Punctul maxim al acestui efort este atins de G. Călinescu în *Estetica basmului* (1965), dar în stil impresionist-amatoristic, fără o infrastructură şi iniţiere serioasă în acest gen riguros de analiză. Ratat în ansamblu, studiul are totuşi pagini de bună critică literară. Recuperarea pur estetico-poetică a poeziei populare este şi rămâne dificilă, chiar dacă florilegiile de uz personal, în genul L. Blaga, propun unele soluţii (*Antologia literaturii populare*, 1967)[89]. Ca şi în cazul cărţilor populare, poezia populară atrage nu mai puţin atenţia şi a cercetătorilor străini, care o introduc, măcar în intenţie, şi în acest mod, prin traduceri, analize şi studii, inclusiv semiologice, în circuitul referinţelor internaţionale. Un nume ca Leo Spitzer, care se ocupă de "valoarea poetică" a *Mioriţei* (1952), are o greutate deosebită[90]. Dar nu sunt deloc de neglijat nici contribuţiile lui Lorenzo Renzi, Marin Mincu, Marco Cugno şi, din nou, Felix Karlinger[91].

Contribuţiile poetologice originale lipsesc, ceea ce nu înseamnă că puţinele sinteze existente nu au rolul lor introductiv util. În genere, cercetările "locale" reiau şi verifică, pas cu pas, pe material românesc, toate cercetările esenţiale ale teoriei occidentale. Punctul de plecare, de pildă, al existenţei unui singur poet "creator", care "începe", este, şi la noi, o teză unanim admisă. N. Iorga (între alţii) o formulează astfel: "O operă populară este o operă creată de un singur (autor), deşi adaptată de toţi" (1925)[92]. Căderea în folclor şi relaţiile de reciprocitate, circulaţia de "sus în jos" şi de "jos în sus", respectiv circuitul oral-scris-oral şi invers, se bucură, la fel, de o largă recunoaştere. De fapt, un loc comun, întâlnit peste tot, de la N. Cartojan la G. Călinescu, verificat şi ilustrat cu noi exemple de specialişti de prim ordin ca O. Bârlea şi E. Turdeanu. Un studiu de I. Taloş (1977) face sinteza întregii probleme[93]. Ea devine în mod inevitabil şi subiect de teză de doctorat. Un alt gen de "cădere", de această dată în convenţionalismul didactic-academic: "Arghezi şi folclorul", "Teorie şi inspiraţie folclorică la predecesorii lui Vasile Alecsandri", "Lucian Blaga şi cultura populară românească" etc. etc. Seria fusese deschisă, cu decenii în urmă, de Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* (1936).

De o insuficientă atenţie, mai ales teoretică, se bucură încă problema

literaturii populare româneşti, care cunoaşte începând din secolul trecut o tot mai mare dezvoltare. Ea este preluată şi adâncită şi de un întreg capitol al sociologiei gustului şi literaturii moderne, de "masă", de "consum", după cum vom vedea în capitolul următor. G. Călinescu avea noţiunea, în acest sens, a "romanului popular", observat la N. Filimon, gen cultivat de altfel destul de intens de o întreagă subliteratură a secolului 19. Aceste aspecte literare marginale, în trecut ignorate, încep totuşi să fie explicate (D. Pillat: o "teză de doctorat": *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX*-lea, 1946-1947; *Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzaţional*, 1969; Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, 1981). După 1989, noile condiţii editoriale, adaptate economiei de piaţă şi literaturii de consum, atrag şi mai mult atenţia asupra acestei "industrii editoriale" şi produselor sale. Un nou câmp de observaţii se deschide, fără prejudecăţi clasicist-tradiţionaliste, atenţiei[94].

Entuziasmul romantic pentru poezia populară, marele său prestigiu cultural, consacrat prin T. Maiorescu, elogiul său convenţional şi insistent, în termeni academico-didactici, propagat prin şcoală şi universitate, au blocat mult timp orice evaluare critică a literaturii şi poeziei populare. Devenit un adevărat mit literar (cu puternice conotaţii ideologice naţionalisto-etnicisto-specifiste), reacţiile negative au fost şi au rămas puţine, izolate şi fără ecou. Din care cauză, sunt notabile, mai ales, primele reacţii critice, începând cu cele ale lui D. Zamfirescu. Ele sunt prezente şi în corespondenţa cu T. Maiorescu[95]. Este denunţată, în forme mai curând indirecte, o adevărată prejudecată estetică, supraevaluarea unei poezii insuficient individualizate şi, în esenţă, lipsită de originalitate. Argumente reluate şi dezvoltate, în mod mai organizat, de Ovid Densusianu în revista *Viaţa Nouă*, teoretician al *Sufletului nou în poezie*, definit la antipodul poeziei populare ("orizont sufletesc mărginit", "mijloace poetice reduse" etc.). Opoziţia antisămănătoristă este lipsită de inhibiţie[96].

Foarte radical, consecvent şi polemic este mai ales E. Lovinescu. El denunţă, în repetate rânduri, ceea ce numeşte *Un fetiş modern: poezia populară*, la antipodul poeziei culte, pretins "frumoasă" sau "nu mai frumoasă ca la alte neamuri"[97]. Problema are şi o importantă dimensiune sociologică şi sincronic-europeană: "Nu există popor din Europa, care să fi rămas la această literatură rurală oricum inferioară"[98]. Ideologia etnicist-"mioritică" dintre cele două războaie, profund anticriticistă, nu poate însă asimila astfel de obiecţii. Ele reapar totuşi, chiar dacă într-un alt context, în cadrul polemicii antiblagiene, îndeosebi a lui C. Rădulescu-Motru (*Ofensiva contra filozofiei ştiinţifice*, *R.F.R.*, 7/1943). Acesta respinge şi "singularizarea fiecărui popor în etnicul său" şi originalitatea motivelor poeziei populare. Ele sunt comune şi altor popoare balcanice. Dar condiţiile ideologice ale epocii

făceau practic imposibile orice dezbateri libere şi mai ales concludente. Inclusiv pe această temă oficializată, mereu iritantă.

4. LITERATURA DE MASĂ

Dacă *literatura populară* reprezintă o idee şi un termen tradiţional, unanim acceptat, nu acelaşi lucru se poate spune despre *literatura de masă*. Ea corespunde unei noi realităţi literare, consecinţă a unui alt cadru social, ideologic şi tehnologic, specific secolului 20. O nouă accepţie a ideii de literatură îşi face astfel apariţia. Chiar dacă ea absoarbe şi elemente "tradiţionale" bine consolidate. Câteva elemente strict introductive sunt necesare pentru a înţelege mai bine această nouă situaţie literară, condiţionată istoric. Spiritele conservatoare o asimilează cu destulă dificultate.

Ideea de masă, în evidentă ascensiune (după cum vom vedea imediat) introduce câteva criterii specifice. Mai întâi, cantitatea în locul calităţii. Respectiv al criteriului canonic, estetic, valoric. Masa, prin definiţie omogenă, nediferenţiată, respinge sau marginalizează individualitatea, originalitatea. Este domeniul de predilecţie al conformismului şi nivelării. Pe toate planurile. Din care cauză, ea impune în mod hotărâtor criteriul majorităţii dominante asupra minorităţii, adesea abia tolerate. În acelaşi timp, masa favorizează orice sistem de comunicare ce difuzează informaţiile larg accesibile, la cel mai de jos nivel asimilabil. De unde, preocupări esenţiale şi insistente de difuzare, popularizare, recepţie, "succes de masă". Nu trebuie totuşi uitat că *literatura de masă* este, deocamdată, mai ales un produs al culturii occidentale. Dar tendinţa sa este de a se generaliza şi impune – prin mijloacele moderne de comunicare în masă – şi unor zone culturale îndepărtate, extra-occidentale. Premise evidente de "universalizare" destul de rapidă a culturii şi literaturii, inclusiv în regiuni, deocamdată, încă subdezvoltate, exotice etc. În sfârşit, este de reţinut şi faptul că, în forme încă embrionare, "populare", această *literatură de masă* reprezintă un fenomen permanent, o constantă a istoriei literaturii, deocamdată doar occidentale. Fenomenul a fost, de altfel, subliniat[1]. De fapt, culturile tradiţional-orale de pretutindeni, cultivau – şi continuă şi azi să cultive – în felul lor, difuziunea şi audienţa "de masă".

1. Relaţia *literatură-societate-ideologie*, atât de activă şi studiată pe întreaga durată a secolului 20[A1], revine pe primul plan – şi cu noi aspecte – prin totalitatea studiilor consacrate *literaturii de masă*. Intensificarea lor este considerabilă. Asistăm la o foarte insistentă interpretare "sociologică" şi "ideologică" a literaturii. În esenţă, se admite – practic în mod unanim – că *literatura de masă* este indisolubil legată de "societatea de masă". Mai mult:

această literatură este produsul direct al societății de masă. Corespunde integral structurilor, tendințelor și necesităților societății occidentale masificate. Un adevărat loc comun al sociologiei literare moderne, al colocviilor și culegerilor de studii pe această temă[2]. Se preconizează și o altă critică literară, adaptată și ea noului comportament literar al maselor[3].

Sunt scoase în relief aspecte tipice ale societății de masă cu influență directă asupra literaturii. Masa este nediferențiată. Prezența sa este masivă și dominantă. Din care cauză, ea are o mare forță de constrângere și comunicare, de nivelare omogenă. Diferențierile de clasă dispar, cel puțin la suprafață. Societatea de masă este, din punct de vedere structural, o societate "supraclasă". Ea se caracterizează prin deprinderi și reflexe generalizate, dresate, mecanizate. Este indiferentă la ierarhiile și valorile particulare, locale, de grup sau de "clasă". Are tendințe constante de încadrare, organizare și funcționare centralizată. La un pol, conformismul absolut, la un altul fragmentarea, pulverizarea, starea amorfă. Deoarece principiul său de coagulare nu este organic, ci mecanic. Iar acesta nivelează doar la suprafață, nu și prin asimilare în adâncime. Zeci de studii repetă și documentează această realitate. Un text celebru, de José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1937), trebuie amintit în primul rând pentru valoarea sa premonitorie și simbolică. "Omul-masă", marea realitate a secolului 20 occidental, este mediu. "Masa este omul mediu", *el "hombre medio"*. Mediocru, neintelectual și mai ales vulgar. "Caracteristica momentului este că sufletul vulgar, știindu-se vulgar, are îndrăzneala să afirme drepturile mediocrității, pe care le impune pretutindeni"[4]. Urmările sunt considerabile. Ele echivalează cu o adevărată revoluție morală, socială și, implicit, cu transformarea radicală a mentalității literare.

Esența antielitistă, antiierarhică și antivalorică a societății de masă este explicată în mod curent, "sociologic-vulgar", prin considerații de "clasă". Mai întâi burgheze, apoi "proletare", în general democratice, și mai ales populiste. Se impune deci un nou sistem literar, pentru un nou public, expresie a unui nou grup social dominant. La origine, el este "burghez". A fost identificat mai întâi, în Anglia secolului 18, în cultura "clasei medii" (*middle class*)[5], opusă "aristocrației", gardiana valorilor conservatoare strict ierarhizate. Când controversele ideologice dintre "dreapta" și "stânga", tipice secolului 20, cu o mare intensificare din partea celor din urmă, se întețesc, *literatura de masă* devine un puternic instrument ideologic și propagandistic. El este folosit în ambele sensuri. Elogiată ca formă de manipulare de mare eficacitate "revoluționară", pe de o parte, și condamnată ca instrument de alienare a maselor pe de alta. Stângismul occidental, francez îndeosebi, mare partizan al lui *culture du pauvre*, acuză întreaga cultură de consum, de *loisir*. Prin capacitatea sa de evaziune și relaxare, ea n-ar face decât să consolideze valorile sociale conservatoare. Operație ideologică prin definiție "represivă",

demobilizatoare, de diversiune şi alienare. Rezultatul? O "falsă cultură". Astfel de idei critico-literare revin ritual, aproape litanic, în zeci de colocvii, congrese, culegeri de studii, mai ales în ultimele trei-patru decenii[6].

Referinţa-tip, clasică, la acest capitol, este, bineînţeles, marxistă. Ea se afirmă cu putere, încă în perioada "proletculistă", a revoluţiei din octombrie, strâns asociată dictaturii proletariatului. Cultura de clasă va dispare, iar societatea comunistă, a maselor proletare, va produce "cultura umană în general"[7]. Un manifest "poetist" ceh (1922) identifică, la fel, "noua artă populară" cu cea de "masă"[8]. Deocamdată, în occident, "mica literatură populară" are ca eroi doar pe Buffalo Bill, pe Nick Carter. Doi... lamentabili eroi burghezi-capitalişti. "Romanele sentimentale de doi bani" predomină, iar "proletariatul" nu are încă acces la o "altă literatură". Ceea ce deplânge şi A. Gramsci în *Letteratura e vita nazionale* (1954). O contra-literatură anti-burgheză trebuie deci neapărat formată *de* şi *prin* partidul avangardei clasei muncitoare. Un imperativ istoric...

Azi putem surâde de această absurdă ideologizare. Ea însă a cunoscut încă un moment de mare intensitate în perioada războiului rece, graţie îndeosebi stângismului marxizant francez. Se scoate de la naftalină teoria şi practica "artei populare", de "masă", opusă dominaţiei de clasă, contra-revoluţionare, "literaturii imperialiste de masă"[9]. Termenul circulă în Franţa, dar şi în D.D.R. Lupta anticolonialistă şi antiimperialistă, în Africa, în America latină, în general în lumea treia, foloseşte pe larg şi ea aceleaşi slogane. "Literatura pentru mase" este chemată să joace în fostele colonii anglo-franceze un important rol cultural şi ideologic. În America latină, canonul "elitist", "burghez" al "literaturii imperialiste de masă", este contestat în acelaşi mod radical. Sunt exaltate valorile "omului comun", inclusiv indigene. Noile *mass media*, care fac educaţie ideologică, sunt elogiate. Disocierea dintre funcţia estetică şi cea socială a literaturii este denunţată, evident, ca "burgheză". Astfel de subproduse marxizante sunt propagate, între alţii, de columbianul Carlos Rincón şi puse sub emblema *El cambio en la noción de literatura* (1978), de cubanezul Roberto Fernández Retamar, personaj critico-folcloric, directorul revistei "revoluţionare" *Casa de las Américas*, sub ilustrul şi invicibilul patronaj spiritual al lui *el jefe maximo* Fidel Castro. Privite de la distanţă, mai ales din Europa, astfel de polemici ideologice extravagante, azi total anacronice, au un aer folcloric-distractiv, pseudo-turistic.

2. În mod evident, *literatura de masă* este – din toate aceste cauze – un termen nou, istoric datat, produs al generalizării societăţii de masă a secolului 20. El apare, în terminologia literară a formaliştilor ruşi, încă din deceniul trei (I. Tânianov, 1927)[10]. Folosirea sa se constată în toate studiile literare occidentale, de unde se răspândeşte (*littérature de masse, Massenliteratur, letteratura di*

massa, literatura de masas etc.). Nuanța modernă (*mass literary*) reține esența acestui fenomen literar. Sensul său, perceput încă din secolul trecut (1849), definește o nouă categorie literară ("clasă a literaturii")[11], "noua literatură a maselor" (René Wellek)[12]. Conotațiile sale merită oarecare atenție. Ele sunt vizibile mai ales în a doua jumătate a secolului. Înainte de 1948, astfel de studii – se afirmă – nu erau dezvoltate[13].

Accentul se deplasează, energic – în spiritul amintit – împotriva criteriului calitativ. Cantitatea producției "literare" de "masă" și marea sa audiență, respectiv succesul de public, difuzarea și recepția trec pe primul plan. Sunt notele esențiale ale noului concept. Terminologia este semnificativă: *Books for all, Literatur für viele*, "literatură difuzată de masă" (*Massenhaft Verbreiteten Literatur*)[14] etc. În ultimă analiză, noua perspectivă echivalează existența, valoarea, semnificația etc. unei cărți, cu circulația și publicitatea sa: "Cartea este ceea ce este difuzarea sa" (Robert Escarpit)[15]. Valoarea de circulație înlocuiește valoarea, considerată "absolută", de "creație" etc. Criteriul critic, estetic, pierde supremația. Mai mult: tinde chiar să dispară.

Consecința directă a noului tip de literatură – desconsiderată de "esteți", îmbrățișată de marele public – este clivajul tot mai accentuat dintre literatura și, respectiv, "cultura clasic-livrescă", și literatura, respectiv "cultura de masă". Aceasta din urmă – cum vom vedea imediat – depășește cu mult sfera literară. Între literatura de "elită" și *de* și *pentru* "masă" disocierea este radicală, iar "divorțul", după toate indiciile, definitiv. Am intrat în mod evident într-o nouă etapă istorică și, în consecință, într-o altă fază a spiritului literar. El este tot mai străin criteriilor clasice, tradiționale, ale "biografiei ideii de literatură".

3. O evoluție spectaculoasă – semnificativă pentru marile mutații literare ale secolului, mai ales în a doua sa jumătate – constă în absorbirea și înlocuirea tot mai frecventă a ideii de *literatură populară* (lăsată doar folcloriștilor) prin ideea de *literatură de masă*. Un termen modern pentru "literatura populară", o variantă și un sinonim al său. Concepția despre *literatura populară* se completează, se nuanțează și se lărgește considerabil. "Popor" pare un termen tot mai etnicist, naționalist, romantic, adesea desuet, specific secolului 19. "Masa", dimpotrivă, fenomen sociologic, este mai adaptat realităților secolului 20. Pare (și chiar este) mai modern și sună mai "științific". Problemele sunt – în esență – aproximativ aceleași. Doar limbajul se schimbă în mod semnificativ.

În plus, ideea este absorbită într-o categorie tot mai largă, supraliterară: *cultura populară*. Sunt de reținut, în această ordine de idei, alte câteva aspecte specifice. Mai întâi, ideea de "cultură" – invarianta de bază a "biografiei" noastre – revine în mod inevitabil. Totodată, și ambiguitatea

fundamentală: cultura *pentru* popor şi făcută *de* popor se menţine şi chiar se intensifică. Termenul rămâne deci echivoc şi mai ales manipulabil – cum am văzut – în sens ideologic. Încă o notă esenţială: noţiunea nici nu mai are un conţinut pur "literar". Ea include şi întregul domeniu al audiovizualului. "Litera" trece pe un plan secund, iar noile tehnologii ale comunicării transformă – în mod profund – ideea centrală, cu care se identifică, de "funcţiune populară". Filmul, televiziunea, radiofonia etc. îi dau sensul imaginarului colectiv, masificat, intens difuzat şi foarte publicitar. Referinţele şi de acest gen sunt numeroase[16].

Din care cauză, "artele publice" (noţiune echivalentă sau sinonimă) tind să depăşească şi să se îndepărteze tot mai mult de sfera "cultă" ("elitistă", "aristocratică", "sofisticată") a artei. *Mass culture* se depărtează tot mai mult de *high culture*. Se produce astfel o "democratizare" a "educaţiei populare" şi a orizontului spiritual. Accesibilitatea şi "lipsa de efort" – a producătorului şi consumatorului de cultură – devin note fundamentale[17]. Acest gen de cultură, respectiv literatură, este citită şi gustată (*enjoyed*) de "popor" pe scara cea mai largă. În domeniul artelor vizuale, termenul anglo-american *pop art* (greu traductibil în mod exact în alte limbi) este expresia "vieţii cotidiene": "Reprezentarea vieţii cotidiene (*everyday life*) în artele vizuale"[18]. O publicaţie specializată (amintită) este consacrată şi acestui gen de cultură: *Journal of Popular Culture* (1/1967).

Ascensiunea ideii de *mass culture*, după anii '50, are şi alte consecinţe importante. Pentru a ne menţine pe un plan predominant terminologic, *cultura de masă* nu mai constituie doar o formă contemporană a *culturii populare* – deci un sinonim sau echivalent al său – ci reprezintă, efectiv, o nouă formă de cultură, net disociată de cea populară. Apare în consecinţă şi o nouă tipologie, corespunzătoare noilor criterii şi realităţi. În timp ce culturii populare i se recunoaşte în continuare calitatea de a fi spontană şi organică, autentică, produsă direct de popor, fără ajutorul "culturii superioare", cultura de masă este, dimpotrivă, "fabricată", impusă de sus unor consumatori pasivi, manevrabili şi dominaţi economico-politic[19]. În limbajul epocii, una este "cultura maselor", alta "cultura de masă". După o altă tipologie de aceeaşi orientare, există "cultura de masă", "populară" şi "estetică", a "gustului" (*taste culture*)[20]. Cultura de masă absoarbe deci cultura populară. Ea s-a dezvoltat în mod independent până la revoluţia industrială, indiferentă la criteriul estetic, de "gust", specific "claselor nobile".

Sunt scoase în evidenţă îndeosebi două note bine distincte ale acestei noi şi impetuoase apariţii: *cultura de masă*. Mai întâi, cum am observat, depersonalizarea, nivelarea valorică, indiferenţa la ideea de "creaţie". Cultura populară are sau poate avea "capodopere". Cultura de masă în nici un caz. În această împrejurare, funcţionează doar celebra "lege a lui Gresham",

aplicabilă şi în cultură[21]: moneda (cultura) slabă "alungă" moneda tare (cultura superioară). Ea se adapteză şi se aliniază nivelului mediu de recepţie, gustului "cititorului comun" (*common reader*). Lectura devine de masă (*mass reading*) şi în sensul propagării sale prin ediţii ieftine, accesibile, de mare tiraj (cu un termen francez: *culture de poche*)[22]. În astfel de condiţii, prin reproducerea "în proporţii de masă, produsele artistice îşi pierd unicitatea, proprietăţile carismatice, magia, iar elementul estetic din cultură este subminat"[23].

Există şi un al doilea aspect: al manipulării şi mitizării ideologice. Se atribuie *culturii de masă* funcţii pe care ea fie că nu le poate prelua, fie că ele depăşesc – în mod evident – chiar şi cele mai largi preocupări culturale. Când este impusă de sus, s-a crezut că o cultură de "elită", într-un sistem democratic, poate fi asimilată de "popor". Acesta ar fi, să spunem, mitul "iluminist" al culturii pentru mase, pentru popor. Chiar dacă poporul, dimpotrivă, încă nu are un acces real la cultură, din cauza sărăciei, analfabetismului, barierelor sociale[24]. I se opune, în consecinţă, un alt mit: "marxist". Burghezia, care şi-ar impune de sus în jos hegemonia socială şi valorile culturale, trebuie combătută cu armele sale. În consecinţă, "cultura de masă" devine un concept militant şi un instrument ideologic al luptei de clasă, sub conducerea partidului de avangardă al clasei muncitoare. A. Gramsci (şi alţi marxişti) gândesc în acest mod. Numai că o astfel de concepţie nu este numai militantă, ci şi mitică, deoarece întrepătrunderea dintre cultura burgheză şi de masă, atât de specifică societăţii moderne, face imposibilă confruntarea reală de "clasă" în cadrul sistemului democratic pluralist. Şi, de fapt, nici în cel totalitar, care nu a fost niciodată, în realitate, perfect "ermetic".

Din toate aceste motive, termenul şi statutul *literaturii de masă*, produsul direct al "literaturii de masă", rămân oscilante, imprecise şi mai ales greu disociabile de *literatura populară*. Linia de demarcaţie dintre *Volkskultur* (respectiv *Volksliteratur*) şi *Massenliteratur* este dificil de trasat. Deosebirile sunt convenţionale. Ele depind, în esenţă, de unghiul de lectură. Observaţie destul de frecventă[25]. De unde şi apariţia termenului (de compromis sau de sinteză?) de "literatură populară de masă" (noţiune dacă nu pleonastică în orice caz redundantă), "adevărata literatură de masă" (referinţe franceze şi anglo-saxone curente). Ambiguitatea se păstrează în toate aceste formule. Inclusiv între producţia şi recepţia "populară" sau/şi de "masă". Criteriul difuzării şi audienţei de masă, cum vom vedea, devine dominant.

Ceea ce duce la încă o concluzie, o altă notă definitorie a literaturii de masă. Ea reprezintă, cum am menţionat, triumful criteriului cantitativ asupra celui calitativ. Respectiv al literaturii de orice "grad". Practic vorbind, al "masei" cărţilor difuzate şi recepţionate de "mase". Altfel spus, *literatura de masă* reia şi confirmă, încă o dată, în plin secol 20, o definiţie tradiţională a

literaturii: totalitatea cărţilor[A2]. Ea se confundă cu "masa scrisă" (şi tipărită), în general cu "masa lucrărilor scrise, spuse, înregistrate în scopul informaţiei şi distracţiei"[26]. Sunt aspecte asupra cărora vom reveni şi în continuare. Reţinem deocamdată consecinţa ultimă a acestui tip de literatură: un fenomen uniform, indistinct, nediferenţiat, neutral valoric. În ultimă analiză: un imprimat strict funcţional, produs şi receptat în proporţii de masă.

4. Când B. Croce, la începutul secolului (1905), a folosit, în mod predominant figurat, expresia "producătorii de literatură"[27], el nu bănuia – fără îndoială – marea carieră a acestei formule. Ea va fi preluată şi folosită, la modul cel mai propriu, în sensul producţiei efectiv "industriale", profesionalizate, organizate pe baze strict tehnice şi economice, în cadrul economiei de piaţă. Cultura şi literatura de masă devin produse industriale, recunoscute ca atare. Deci standardizate, de serie, prin reproducere mecanică, adaptate gustului consumatorului mediu, stimulat să cumpere doar astfel de produse etc.

Termenul de "industrie culturală" este introdus, analizat şi impus de cunoscuta Şcoală de la Frankfurt. A fost folosit prima dată în 1947 de Max Horkheimer şi Theodor W. Adorno, în lucrarea *Dialektik der Aufklärung*. Sensul este fundamental polemic. Dominarea tehnică progresivă a naturii şi conducerea politico-socială a maselor duce la dominarea şi alienarea lor. În ultimă analiză, "împiedică formarea individului autonom şi independent, care judecă şi decide în mod conştient"[28]. Obiectiv, în sine, foarte legitim, însă cu punct de plecare contestabil: doar o variantă – mai rafinată – a cunoscutei şi perimatei "lupte de clasă". Industria culturală este sau ar fi produsul tipic al capitalismului şi burgheziei occidentale, care-şi impune valorile ideologice şi culturale. Pentru a înfrânge această hegemonie şi a produce o adevărată "cultură populară", este necesară contestarea şi sabotarea "industriei culturale" burghezo-capitaliste. Demascată ca o diversiune, instrument de alienare, dominare, exploatare de clasă (spirituală, dar nu numai) a maselor, "industria culturală" devine obiect de polemică ideologică neomarxistă susţinută[29]. Nu intră în preocupările de faţă rezolvarea acestei dispute. Ea a pierdut de altfel mult din intensitate. Urmărim doar condiţionarea şi variaţiile terminologiei literare corespunzătoare.

Se observă, mai întâi, redefinirea noii realităţi literare: *industria literară*, produsul direct al industriei culturale. Toate formele de "literatură populară" sunt "recuperate" şi raportate noilor structuri socio-culturale ale epocii. În terminologie anglo-saxonă, încă din secolul 19, ea se numea *street literature, literature of the rail, pulp fiction, dime novels* etc. Problema a fost discutată pe larg în capitolul anterior. Este definită, în termeni doar aparent moderni, drept "literatură industrială" (*literary industry, littérature industrielle*), expresie folosită încă din secolul trecut de Sainte-Beuve. Apare acum, în plus, literatura ca produs de masă" (*mass-produced literature*). "Literatura

scrisă" (*Schriffstellerei)* devine, în acelaşi sens, o "ramură industrială" (*Industriezweig*) etc. Aceste accepţii sunt specifice perioadei istorice actuale. Referinţele sunt curente.

Se generalizează deci termenul de "literatură industrială" (*factory-made literature)* "fabrica literară" (*Die Literaturfabrik*)[30], "literatura societăţii industriale avansate"[31]. Ea se caracterizează printr-o intensă "producţie de masă", respectiv "colecţii populare", "cărţi de masă" (*de poche, paperback, bolsillo* etc.), ieftine, accesibile, de largă difuzare. Schema globală a acestui tip de literatură este următoarea: producţie, difuzare, consum (lectură populară, de masă), comercializare. Ultimul aspect, mai ales, devine dominant şi determinant în a doua jumătate a secolului.

Se consolidează din plin, la acest nivel, concepţia conform căreia literatura este, în primul rând, un produs comercial specific, iar cartea – efectiv – o marfă. Literatura industrială este, prin definiţie, o "literatură comercială", care răspunde "cererii comerciale", "pieţii" literare. Cu aceste realităţi ale epocii ne-am mai întâlnit[A3]. În studiile consacrate "literaturii industriale" sunt folosiţi termeni curenţi ca "piaţa de masă", "afacere", produs "vândut maselor şi conceput pentru vânzare"[32], "literatură şi marfă de vânzare" (*verkäufliche Literatur, Warrencharakter*)[33].

În consecinţă, autorii de romane de succes, poliţiste de pildă, devin "comercianţi", iar editorii se "adaptează cererii". Ei oferă cărţi "ieftine" (*cheap, billig, bon marché*), de "mare tiraj", care "se vând bine". Apare, în felul acesta, ceea ce se numeşte, cu un termen unanim răspândit, un *best seller.* El devine categoria literară dominantă a literaturii de masă. I.A. Richards cerea o "teorie" a sa încă din deceniul trei[34]. În esenţă, un fenomen economic, redus la parametri strict cantitativi: mare tiraj, vânzări, traduceri în multe limbi, număr de ediţii etc. Totuşi, nimeni nu poate găsi încă secretul perfectului *best seller,* "formula" succesului "sigur" (*sure*)[35]. În orice caz, rolul publicităţii şi al reclamei (*advertising*) creşte enorm. După Leo Spitzer, chiar şi publicistica americană poate fi legitimată şi "explicată" ca o "artă populară" (1949)[36]. Am mai amintit o astfel de preocupare "stilistică".

5. *Difuzarea* devine în felul acesta o problemă capitală. Literatura de masă se confundă cu tehnica difuzării şi distribuţiei, lecturii, comunicării şi audienţei de masă. Toţi aceşti termeni, "populişti" sau nu, sunt la antipodul tuturor miturilor literare romantice. În special al poetului genial, absolut, abstras, izolat într-o mansardă mizeră, ce scrie doar pentru posteritate, în conflict iremediabil cu publicul filistin, care nu-l "înţelege". Epoca sa a apus definitiv. Ceea ce nu înseamnă că ideea de "creaţie" originală, durabilă, trebuie respinsă. Este însă vorba de altceva: de înlăturarea barierelor ca aceste "creaţii" să circule efectiv, să fie în mod legitim receptate. Mai mult: stimularea, organizarea şi extinderea continuă a publicului cititor se impune

cu necesitate. "Cartea difuzării de masă merge acolo unde se găsesc masele"[37]. Se numeşte "scriitor popular" – în această accepţie modernă – cel care "aspiră (*appealing*) la audienţa masei"[38]. "Publicul cititor" ajunge în centrul atenţiei. El nu poate fi disociat de "scrierea lizibilă" (*readable writing*)[39], de ceea ce se numeşte în mod curent "lectură de masă" (*Massenlekture, mass readership*), care nu cere eforturi deosebite. Expresia – consacrată – nu are nici ea nevoie de referinţe specifice.

Când semiologia şi, în general, ideea de "comunicare" (emiţător, transmiţător, receptor), respectiv "informaţie" şi "mesaj" ajung la modă după anii '50-'60, terminologia se îmbogăţeşte cu noi formule. Limbajul devine tot mai tehnic şi specializat. Studiile de sinteză au nevoie, din această cauză, chiar şi de un "apendice terminologic", într-atât "teoria generală a informaţiei şi comunicării" introduce masiv noi noţiuni (cibernetică, entropie, *feed-back*, cod, redundanţă, *hardware, software* etc. etc.)[40]. Era "comunicaţiilor de masă," a transmiterii şi recepţiei mesajelor globale, a început. Şi ea nu mai privilegiază "comunicarea literară". Ea este şi rămâne doar o formă, un aspect al "comunicării imprimate", un mod de comunicare între altele şi nimic mai mult[41].

Fenomenul fundamental, specific, al epocii contemporane, definit ca "post-modern" este, fără îndoială, apariţia şi dominarea noilor *media* de comunicare. Respectiv *mass media* audiovizuale: ansamblul invenţiilor tehnice (televiziune, "arta cea mai populară", radio, film, presă periodică etc.), destinate difuzării masive, pe arii geografice tot mai întinse. Folosind coduri diferite, predominant extra-lingvistice (imagine, sunet, cuvânt vorbit înregistrat), *mass media* formează marele canal de comunicare culturală al epocii, la confluenţa altor canale: muzică, balet, cinema, pictură etc. Cu un termen la modă, cultura audiovizuală este "interdisciplinară"[42]. Totodată, această comunicare pluriculturală devine o formă distinctă de sinteză, cea mai bine adaptată necesităţilor culturale imediate: bunuri culturale de larg consum, de piaţă, pentru un public audiovizual în continuă creştere. Ceea ce pierde în calitate estetică, *media* câştigă în popularizare, uniformizare şi difuzare liberă, extensivă, în afara oricărei cenzuri[43]. Din acest punct de vedere, *mass media* constituie instrumentul ideologic decisiv al "societăţii deschise"[44]. Experienţele totalitare ale secolului 20 confirmă din plin această nouă realitate de ordin istoric: forţa mediatică invincibilă de pătrundere a imaginii şi cuvântului oral, în toate mediile înscrise, inclusiv totalitare. Barajele sale pot fi şi au putut fi străpunse. Vezi şi... *Europa liberă*.

Eveniment inedit şi de mare proporţii în istoria culturală a umanităţii, noile *mass media* repun în discuţie, şi în mod dramatic, întreaga relaţie fundamentală *oral/scris* în cultură şi literatură. A fost evocată pe larg în volumul anterior al *Biografiei*[A4]. Din acest punct de vedere, evoluţia culturală a umanităţii parcurge trei faze: 1. orală; 2. scrisă; 3. electronică. *Media*

moderne corespund deci stadiului numit "cultură orală secundă", a "tehnologiei electronice", primul fiind specific culturilor orale tradiţionale. O referinţă fundamentală: studiile şi tipologia lui Walter J. Ong[45].

Altfel spus, *mass media* nu numai că readuc oralitatea în prim planul actualităţii, dar tind să-i impună definitiv şi supremaţia. Scrisul, cartea, tiparul, "galaxia Gutenberg" sunt potenţial eliminate în favoarea audio-vizualului. De unde, după expresia lui Marshall McLuhan – marele profet canadian al grandorii şi decadenţei cuvântului tipărit – inevitabila "reconfigurare a galaxiei Gutenberg" (*The Gutenberg Galaxy*, 1962; *Understanding Media*, 1964). În ciuda acestor profeţii apocaliptce, foarte... mediatizate, nici scrisul, nici cartea nu dispar. Nu sunt eliminate sau "ucise" de "audiovizual". Dimpotrivă. Cartea supravieţuieşte cu succes. Observaţie empirică evidentă şi, în definitiv, de bun simţ. Textul scris rămâne fundamentul indispensabil şi cel mai solid al culturii şi civilizaţiei umane.

Se produce însă, în această perioadă, un alt eveniment: o profundă transformare şi chiar mutaţie, în sens extensiv, a ideii de literatură. Definiţia tradiţională, clasică a *literaturii* – în formele trecute în revistă – intră efectiv în criză. Vom urmări, pe larg, la timpul său, întreg acest proces. Observăm că, deocamdată, "mediatizării" excesive a culturii îi corespunde o dilatare, o extensiune corespunzătoare a ideii de literatură. Între cultura scrisă şi cea audiovizuală, afinităţile, interferenţele şi sintezele sunt atât de profunde încât devine tot mai greu de disociat între "literar" şi "mediatic", ficţiune literară şi "ficţiune de masă", *Printmedia* şi *Multimedia*. Sensul însuşi al ideii de "scris" (*writing*) se extinde şi se diversifică. Ea se aplică şi formelor de simbioză între vizual, verbal, muzical şi sonor. Astfel de transformări sunt tot mai vizibile după anii '60, când "literatura în epoca tehnicii electronice" îşi schimbă în bună parte statutul şi definiţia, iar o nouă disciplină, *mediologia*, se conturează[46].

Terminologia ideii de literatură se îmbogăţeşte, din nou, în mod considerabil. Apar formule inedite, greu imaginabile mai înainte. Este nu numai posibilă, dar tot mai acceptată şi studiată o *Medienliteratur*, echivalată lui *Konsumliteratur*, o *Kommunizierende Literatur*, difuzată prin canalele comunicării mediatice[47]. În variantă franceză, o literatură *mass-médiatique*, în cea anglo-saxonă *recorded literature*, literatură înregistrată, reprodusă, difuzată. Relaţia scris-citit-auzit-văzut se complică şi se îmbogăţeşte. Apare o "literatură vie", în acelaşi timp vorbită, auzită şi vizuală. Unii scriitori devin scenarişti, producători, autori de adaptări T.V. Alături de o literatură "scrisă", o literatură "reprezentată". Transpunerile şi adaptările T.V. ale romanelor celebre, de pildă. Există o "artă de a citi" şi o "artă de a auzi". Ambele în continuă extensiune, la care au acces, din plin, şi "neliteraţii". Deci devine posibilă şi o "literatură pentru neliteraţi", respectiv o "lectură auzită"

(*reading voice, reading listening*)[48]. Apare şi o categorie nouă de "autori" în terminologie germană: *Horspieleautoren.*

Noile *media* (radio, film, T.V.) produc şi noi genuri litarare. Radioul, proclamat "a opta artă" – considerat "un mijloc de a restitui literaturii un public adevărat" – face posibil o "poezie vorbită" (imprimată şi pe disc, pe casete), un "teatru radiofonic" (*Horspiele*). Apare un gen literar nou, "opera radiofonică", al cărui caracter "popular" este evident[49]. Poezia revine, printr-o rotire ascendentă a spiralei definiţiei sale, la condiţia originală, auditivă, "pentru ureche"[50]. Poetului i se recunoaşte calitatea de a fi în acelaşi timp "scriitor" (*Schreiber*), dar şi "vorbitor" (*Sprecher*)[51]. Reapariţia oralităţii radiodifuzate/televizate îi dă o nouă dimensiune şi semnificaţie. Iar colaborarea dintre "cuvânt", "text"şi "imagine" conferă o demnitate mult sporită şi "foiletonului" clasic. El devine "scenariu", nu numai de filme, dar şi de "seriale" T.V. (*Literaturfilmung* sau *Verfilmte Literatur*)[52]. În sfârşit, există şi o critică de *mass media* (*Jurnalul cărţilor*), de cronici, reportaje şi interviuri literare şi televizat (de nivel încă inferior în România). Distanţa dintre criticul profesionist şi marele public se micşorează. Cronica devine predominant informativă şi publicitară, iar calitatea strict estetică secundară (celebrităţi germane: Sigfried Loffler, Helmut Karasek, Marcel Reich-Ranicki)[53]. Informaţia literară mediatizată poate fi utilă chiar şi cercetătorului literar[54].

6. Industria culturală, ca şi difuzarea şi mediatizarea intensivă a produselor sale – tipică societăţilor occidentale de consum ale secolului 20 – dau şi "definiţia" cea mai exactă a *literaturii de masă*: "literatură de consum" (*Gebrauchsliteratur, letteratura consumistica, Massenkonsumgut* etc., referinţe curente[55]). O "literatură" – mai bine spus un ansamblu de publicaţii – oferite publicului cititor, în sensul cel mai larg al cuvîntului. Ea este "folosită" ca orice alt bun sau obiect de consum: citită (respectiv: consumată) "pe loc", pentru satisfacţii imediate, în mod pasiv. Mai mult "consumată" decât "gustată"[56], în sensul unor satisfacţii superioare. Fără a pune "probleme", total (cel puţin aparent) dezideologizată, lipsită mai ales de preocupări şi emoţii considerate "estetice". O lectură strict recreativă şi nimic mai mult.

S-a susţinut că această literatură produsă şi propagată prin *mass media* pentru consumul de masă este, de fapt, *literatura populară* de totdeauna. Teza este larg acceptată în studiile specializate ale epocii. I se pot aduce, totuşi, unele amendamente. Mai întâi, antichitatea nu cunoaşte o astfel de literatură. Ea nu apare, de fapt, decât în Anglia (sec. 17-18), cu o mare răspândire, în primul rând, în Franţa şi Anglia (sec. 19), prin apariţia literaturii foiletoniste şi a tirajelor romanelor populare, al lui *Zeit – und Gesellschafsromane*. Noul fenomen social-economic a fost reţinut, pe larg, la timpul său[A5]. Omul secolului 20, "consumator" prin definiţie, doar intensifică şi accelerează acest proces, în proporţii inimaginabile, dar nu-l începe.

Importantă este şi legitimarea psihologică a unei astfel de literaturi, pe nedrept ignorată şi mai ales minimalizată de "esteţi". În realitate, ea răspunde, din plin, unor necesităţi sufleteşti reale, vitale, indiscutabile: plăcere, distracţie, relaxare. Ele cunosc, bineînţeles, o scară gradată, dar motivaţia de bază este incontestabilă. De altfel, legitimarea unei astfel de literaturi – în acelaşi timp contestată şi apărată – reprezintă un întreg capitol de istorie literară europeană, încă din secolele 18 şi 19, cu nume ilustre: Schiller, Fichte, Prutz etc. Literatura de tip *Kolportage* oscilează între *Schund* şi *Literatur*, între literatura compromisă, de "ruşine", şi "arta literară"[57]. Controversă etern indecisă.

Termenul – introdus încă din secolul trecut, chiar şi mai înainte – de *Unterhaltungsliteratur* (literatură de "distracţie, petrecere, amuzament") o defineşte cel mai bine. Studiile ce-i sunt consacrate sunt numeroase, îndeosebi în spaţiul germanic. Sunt omologate, şi pe acest plan, noile categorii socio-literare: "public", "recepţie", "comunicare"[58]. Un moment de dificultate ideologică apare în D.D.R., prin ligitimarea unui produs, în aparenţă, aberant, *...die sozialistische Unterhaltungsliteratur* (1971) sau *Belletristische Heftenreihenliteratur*. Când este bine ştiut că acest tip de literatură nu poate fi specific decât... societăţii burgheze capitaliste, profund decadente[59]. Expresiile corespunzătoare, engleze (*entertainment, popular entertainment*, W. Scott: *general amusement*[60]) sau italiene (*letteratura d'intrattenimento*) definesc aceeaşi finalitate: "plăcerea" (*plaisir*), produsă de o literatură scrisă de autori ce se consideră – fără ipocrizie – doar simpli *amuseurs* (Marcel Allain, coautorul lui *Fantômas*)[61].

Încă de la sfârşitul secolului trecut, sociologul american Thorstein B. Veblen, în *Theory of the Leisure Class* (1899), a surprins şi definit – nu fără o secretă ironie – cadrul social ideal favorabil acestei "delectări" literare intense şi gratuite. Este vorba de pătura care dispune de "răgaz", de "timp liber", de ceea ce se numeşte *loisir, leisure:* o bunăstare materială sau, în orice caz, un nivel acceptabil de *benessere*, în cazul societăţii de tip liberal, burghez, aşa-zisa *the affluent society*. Eliberat de grijile existenţei imediate, individul care aparţine acestei "clase" devine receptiv şi disponibil la tot ceea ce i se propune spre consum. Produsele a ceea ce s-a numit ulterior, de către Şcoala de la Frankfurt, *Vergnügungsindustrie* ("industria plăcerii"): jocuri, distracţii, lecturi uşoare şi agreabile. În general, orice gen de *leisure-stricken*. În aceste condiţii, "lectura noastră de amuzament este de simplă omorâre a timpului" (T.S. Eliot)[62]. Formula, aparent disprețuitoare – minimalizantă în orice caz – exprimă, de fapt, întreaga psihologie şi legitimare a "literaturii distractive". Ea este mai profundă decât pare la prima vedere. Un tip de "hedonism" literar legitim, ca oricare altul.

Relaxarea, recreaţia (*délassement*), destinderea – după o muncă încordată,

mecanică, plictisitoare – constituie o necesitate interioară imediată. De unde şi dorinţa firească de evaziune (*évasion, escape)* pe care literatura *dite d'évasion, of escape* o satisface din plin. Şi aceste definiţii sunt dintre cele mai curente. Ea începe cu tradiţionala "literatură de colportaj" şi a "poveştilor cu zâne" şi se termină cu foarte moderna *mass literature.* Este studiată, sistematizată, grupată în "biblioteci ideale"[63]. Rolul său explicit este iluzionarea, consolarea, mistificarea inocentă, smulgerea din cotidian (*dépaysement*), evadarea într-un univers fictiv verosimil. Visul cu ochii deschişi o defineşte, poate, cel mai bine. Este o *daydream literature* (Matei Călinescu), un model alternativ al realităţii[64]. O aventură trăită imaginar, compensare, sublimare şi "alienare" în acelaşi timp. Nu lipseşte nici ceea ce s-a numit *La séduction de l'étrange* (L. Vax, 1965), cultivarea surprizei şi a senzaţiei (*le suspense*). Uimirea şi stupefacţia (*amazing, astonishment*), emoţii atât de specifice romanelor poliţiste şi serialelor T.V., sunt împinse până la senzaţii foarte tari de *terror* şi *horror as entertainement*[65]. Aşteptarea, neliniştea, frica, la care se adaugă macabrul, supranaturalul şi fantasticul sunt notele specifice ale acestei literaturi de serie "neagră"[66]. Se admite, în general (dicţionare literare, sinteze etc.), că o astfel de *Unterhaltungsliteratur* este o *"unkünstlerische" Literatur,* o literatură neartistică. Ea nu mai are nici o legătură cu literatura "veritabilă" (*echt*)[67]. Vom reveni pe larg asupra acestei probleme esenţiale pentru statutul actual al ideii de literatură în capitolul următor, consacrat *subliteraturii.*

7. Literatura de masă, cultura de masă în general, produsul specific al industriei culturale, are toate caracterele esenţiale, tipice, ale obiectului industrial: standardizare, uniformizare, omogenizare. Observaţia, curentă, stereotipă, reluată cu regularitate, se verifică în întreaga zonă a acestor studii, începând mai ales din anii '60-'70[68]. Acum apare şi termenul specific: *Konformliteratur*[69]: o literatură "conformistă", stereotipă, nivelată. Produs de "manufactură" (altă formulă echivalentă, des întâlnită), ea corespunde, în esenţă, procedeelor studiate de W. Benjamin, în *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technichen Reproduzierbarkeit* (1936): reproducerea mecanică, standardizată, de mare serie, supusă normelor strict raţionalizate de difuzare industrială. Toate "colecţiile" de romane poliţiste (*Masque, Série Noire, Empreinte* etc.), de pildă, de mare succes, mai ales după al doilea război, corespund întru totul acestor procedee. Sunt romane confecţionate pe "bandă rulantă", *Romane von Fliessband.* Asemenea oricărei *gadget*: obiecte de artizanat, suveniruri de serie, de vânzare în orice *supermarché, prixunic* etc. Ideea tradiţională de literatură suferă un traumatism violent. Degradare sau mutaţie esenţială? Ambele teze pot fi susţinute din perspective diferite.

Literatura "artistică" particularizează şi interiorizează. Dimpotrivă, literatura de masă, *mass media* în general, informează şi exteriorizează. Ea

determină reacţii psihologice stereotipe, care răspund unor procedee stereotipe, uniformizate. În romanul poliţist – exemplu paradigmatic – tehnica înlocuieşte arta[70]. În cultura de masă, chiar şi "noutatea" devine stereotipă. Ea este imediat recuperată şi transformată în clişeu, în produs inevitabil de serie, prin reproducere mecanică, repetiţie, imitaţie. S-a putut deci vorbi, în mod legitim, de "arta literară a stereotipului"[71]. Drept urmare, un *best seller* trebuie să aibă câteva calităţi indispensabile, tipice. După o definiţie: "Bune detalii, soluţii morale juste (*pertinent*), stil scânteietor, sfârşit optimist (*rose-coloured*)"[72]. Ceea ce implică respectarea strictă a unor scheme şi "instrucţiuni". S-a şi observat, de altfel, că unii editori englezi redactau pentru autorii lor populari astfel de "instrucţiuni" încă din secolul trecut. Bineînţeles, aceste "directive" editoriale se intensifică în secolul 20, mai ales în SUA[73]. Temă de meditaţie, inclusiv despre "libertatea creaţiei".

Aspectele cele mai vizibile ale acestei standardizări sunt stereotipia personajelor, schematizarea psihologiei, "reţetele", locurile comune ale acţiunii, predominarea masivă a clişeelor. Toate sunt expresia unor adevărate imperative structurale şi comerciale, pe măsura gustului publicului cititor occidental din a doua jumătate a secolului. Eroul tinde să devină un adevărat arhetip al perfectului detectiv, James Bond, de pildă, 007, cu tendinţe evidente de mitizare. În această ipostază, eroul devine un *superman*. Este "superomul de masă", încarnarea supremă a aspiraţiilor colective, de dreptate, justiţie, binefacere, un *redresseur des tords*, cu puteri supranaturale. Tânăr, puternic, frumos, învingător, justiţiar. O situaţie bine studiată şi clasată, cu texte de referinţă (U. Eco)[74]. Psihologia este convenţională, simplistă şi maniheistă, dominată de polarizări stereotipe: bine/rău, justiţiar/criminal, frumuseţe/urâţenie etc. O galerie întreagă de eroi familiari şi exotici, pozitivi şi negativi, adevăraţi *mass idols*, popularizaţi şi prin biografii "exemplare" sau "romanţate," prin *life-stories* (politicieni, oameni de afaceri, artişti de cinema etc.). Sunt marile *vedete* ale zilei, modele specifice, arhetipale, ale societăţii moderne, de masă, predispusă spre nivelare şi dresaj mental. Gustul popular determină o originalitate minimă şi un conformism maxim.

Întreg acest proces de standardizare, stereotipie şi tipizare are urmări directe şi asupra conştiinţei literare. Îndeosebi în a doua jumătate a secolului. Mai precis, ideea *literaturii de masă* recuperează şi integrează, pe de o parte, toate genurile recunoscute ca "populare", incluse într-o categorie mai largă. Pe de altă parte, ea se dilată, cooptează genuri noi, devenite – între timp – nu mai puţin "populare" şi de "masă". Au fost identificate, în linii mari, patru categorii de literaturi "masificate", intens studiate de istoria şi teoria literară a epocii. Toate ilustrează interferenţa şi evoluţia rapidă de la *popular* spre *masă*.

1. Definiţiile cele mai tradiţionale şi insistente aparţin, în mod inevitabil,

sferei "literaturii populare". O serie de accepţii sunt clasice: *literatura de cordel, Volksromane, fairy tales, contes de fées, Kind – und Jugendliteratur, littérature enfantine* etc. Sunt formele originale, embrionare, ale "literaturii de masă", subsumate progresiv acestei categorii. Poezia medievală i s-ar încadra şi ea (P.Zumthor). În interiorul său apar diferite compartimente specializate. Tendinţa critică generală este de continuă minimalizare, iar terminologia consacrată acestor genuri păstrează un aer "istorico-literar" tot mai vetust.

2. În aceeaşi situaţie se află şi literatura de "colportaj", "foiletonistică", îndeosebi romanescă, bine consolidată încă din secolul trecut. Ea a produs specii la fel de clasice, atent studiate: *roman populaire, roman feuilleton, dime novel, pulp magazines, Reihen – und Gemeinromanhefien* etc. Tipologiile, în general germane, sunt meticuloase, analitice şi riguros documentate. Evoluţia spre "literatura de masă" este evidentă, mai ales prin punerea în valoare a pătrunderii sale în marea presă. Fenomenul – o creaţie a secolului – cunoaşte o dezvoltare considerabilă, chiar hipertrofică. Linia dintre "literatură", "foileton", "jurnalism", text de pur consum efemer, tinde tot mai mult să se şteargă[75]. "Ziarul ca ficţiune"[76] devine o realitate modernă.

3. Mutaţia devine şi mai evidentă în cazul "literaturii de aventuri", cu genuri de mare notorietate şi extinsă circulaţie: *romanul poliţist, romanele de spionaj, western story, thriller* etc. Cercetătorii ştiu că romanul popular poate fi considerat ca "pre-poliţist", cum "foiletonul" trece în "romanul poliţist" şi de ce acesta este, de fapt, o "ramură a literaturii populare" etc. Astfel de observaţii, la limita evidenţei, se întâlnesc adesea[77]. Primele articole şi teze universitare despre romanul poliţist datează, în Franţa, din anii 1928-1929[78]. În Anglia, G.K. Chesterton, autor el însuşi de romane poliţiste, publică *A Defence of Detective Stories*, încă în 1901, o carte întreagă despre *On Detective Novels*, în 1928. *The Literature of Roguery* este studiată atent chiar la începutul secolului (F.W. Chandler, 1907) Terminologia specifică se generalizează la scară universală: *romans de mystère, roman noir, Kriminalliteratur*. Apar şi publicaţii specializate, de succes: *Ellery Queen's Mystery Magazine, Mystère Magazine*. Gen sau specie imbatabilă. Se recunoaşte din plin că epicul romanelor cavalereşti, de "capă şi spadă", este continuat şi "salvat" – în epoca modernă – de romanele poliţiste de toate tipurile. Este, de fapt, şi titlul său de nobleţe, legitimitatea sa esenţială.

4. Acelaşi proces de integrare în "literatura de masă" cunoaşte şi ultima sa metamorfoză, cea mai spectaculoasă dintre toate, efect direct al enormelor progrese ştiinţifice şi tehnice ale epocii. Fizica atomică, cibernetica şi informatica, manipulările genetice şi explorările spaţiale deschid un câmp vast aventurilor fantastice, utopice, universurilor paralele, imaginare. Anticiparea lor devine posibilă printr-o contribuţie inedită de ficţiune şi noi

date tehnice, produsul sintezei dintre logica ştiinţei şi a construcţiei imaginare, a relaţiei vizionare dintre om, maşină, timp şi spaţiu. Este ceea ce s-a numit *science fiction, fantascienza.* "Literatura ştiinţifico-fantastică – după un maestru al genului, I. Asimov (1978) – este acel tip de literatură ce se ocupă cu reacţiile omului faţă de transformările ştiinţei şi ale tehnologiei"[79]. Ea intră, din plin, în toate cercetările consacrate *literaturii de masă, subliteraturii, paraliteraturii.*

Straniul, misterul, evaziunea şi verosimilul ştiinţific, un amestec de senzaţional şi poezie fabuloasă, de curiozitate ştiinţifică şi invenţii de ultimă oră, defineşte această literatură. Marele său succes internaţional, de masă, inclusiv posibilitatea manipulării sale ideologice, în sens conservator sau revoluţionar, o face extrem de suplă şi permeabilă celor mai variate şi inegale gusturi. Masele moderne, mai ales occidentale, şi-au găsit, se pare, un gen literar de predilecţie. Prin contaminare, studiile literare înseşi au un aspect de vulgarizare şi iniţiere, în acelaşi timp stranie şi familiară[80]. Efect al stereotipiei sale congenitale, mai ales acest tip de literatură ştiinţifico-fantastică pare iremediabil uniformizată, depersonalizată, lipsită de "originalitate." Când originalitatea devine clişeu, ea dispare. Reflexia despre *literatura de masă* confirmă, chiar dacă involuntar, această constantă literară.

Întreaga "poetică" a *literaturii de masă* scoate în evidenţă situaţia sa fundamental stereotipă. Tendinţa literaturii este individualizarea, ieşirea din normă, transgresarea genului din care opera individuală face parte. Dimpotrivă, *literatura de masă* corespunde integral propriului său gen. Ea este cu atât mai reuşită cu cât respectă mai strict normele sale. Idealul este conformismul normativ[81]. Situaţia se verifică şi în cazul "eroilor" populari (şerif/bandit, detectiv/profesionist sau amator; o serie ilustră: Dupin, Holmes etc.), criminali, inclusiv exotici, femeia fatală sau *vamp*, eroul seducător, sentimental, "prinţ" etc., ca şi al clişeelor morale, maniheiste (bine/rău, muncă/lene), care legitimează sau condamnă acţiunea unor astfel de eroi. O tipologie de acest gen se constituie încă în romanul victorian englez din secolul trecut: "Băieţii – hoţi de buzunare – fata-prostituată"[82].

Nimic nu dovedeşte însă mai bine realitatea şi conştiinţa acestei standardizări decât locurile comune epice, convenţiile şi reţetele romanului poliţist. Maeştrii genului le-au şi enunţat: 20 la număr după S.S.Van Dine (1928), 10, după Raymond Chandler (1949)[83]. Ele se înscriu în seria amintită în volumul anterior: *Radio Play Writing. How to write for Television* etc.[A6] Din care cauză, această "maşină narativă", făcută din opoziţii şi combinaţii schematice, se pretează foarte bine analizei structuraliste. U. Eco a studiat, după o astfel de metodă şi cu rezultate concludente, romanele care au ca erou pe James Bond, mitul *Superman*[84]. Dar şi V. Şklovski avusese anterior o astfel de intuiţie, încă din deceniul trei, studiind romanele poliţiste ale lui A. Conan Doyle.

Schema "Sherlock Holmes", care se repetă, implică o secvență de 9 momente necesare[85].

8. Procesul universalității literaturii, studiat într-un capitol anterior, este consolidat și justificat teoretic prin apariția și dezvoltarea *literaturii de masă*. Ea constituie, în mod evident și pe arii culturale tot mai largi, o nouă formă modernă de "literatură universală". Fenomenul a fost bine perceput, chiar dacă el se verifică, deocamdată, doar în zona occidentală[86]. Dar, întrucât civilizația pieții, consumului, imaginii, noilor tehnologii și comunicații este în continuă expansiune, sunt create toate condițiile ca procesele societății moderne să devină, în mod progresiv, efectiv universale, extinse la scară globală. Iar *cultura* și *literatura de masă, stereo* și *video* să constituie, într-adevăr, un fenomen "omogen universal". Ar fi încă un argument pentru "sfârșitul istoriei", respectiv al "istoriei literare", în sensul teoriilor lui Francis Fukuyama: *The End of History?* (1989). *The End of History and The Last Man* (1992). În mod indiscutabil, era comunicațiilor globale tinde să producă o cultură mondială de masă, tot mai previzibilă și, implicit, o nouă conștiință literară. La sfârșitul secolului 20, ea se configurează cu deplină claritate și autoritate. Inspiră apologii "occidentaliste" și rezistențe "fundamentaliste".

Noile *multimedia* produc o "cultură internațională"[87], cu note tipice: omogenitate, nivelare, uniformizare, repetiție, redundanță, schematizare. Apare astfel ultima formă modernă a *culturii populare*. Unificarea și universalizarea devin, în mod reciproc, efecte și cauză. Individul se pierde în masă. Devine stereotip, tipizat, imediat clasificabil. Un personaj cu "cod" cultural genetic. Femeile din seriale T.V., cu toate punctele de plecare în romanele de mare succes – ne reamintim – sunt în special polițiste sau prostituate, de "lux" ori "populare". Bărbații sunt de predilecție agenți *F.B.I.*, mafioți, cavaleri de industrie, politicieni dubioși, seducători profesioniști etc. Defilează în fața noastră întreaga faună modern-interlopă a societății moderne occidentale. Evident, ea are și tipuri umane de calitate. Dar imaginea globală dominantă, emblematică, tinde spre consacrarea tipului *sex symbol*, prin schematizarea și omogenizarea la nivelul accesibil, cel mai facil și imediat. Generalizarea sa este efectul metodelor perfecționate ale producției și publicității moderne de masă.

Eliminarea particularităților și diferențierilor tipologice duce și la suprimarea diferențelor calitative ale producției culturale de masă. Standardele de calitate se confundă cu cele de masă. Disocierea între "valoare" și "nonvaloare" devine nu numai dificilă, dar și fără sens, în regimul comunicațiilor și unificării receptării globale. Valoarea "absolută" este și de "circulație" (și invers). În domeniul literar, disocierea între "canonul literar" și *mass culture*[88], între "literatura de masă" și "literatura de elită" devine tot mai problematică. Așa cum vom vedea pe larg în capitolul

următor, cea între *literatură* şi *subliteratură*. Este aspectul "negativ" al acestui proces – după toate indicaţiile – ireversibil. Cel "pozitiv" reactualizează şi chiar realizează, în felul său, şi, la un alt nivel, vechiul ideal "iluminist"[89]: "Cetatea universală a literelor", cultura şi literatura unică a întregului gen uman, dincolo de determinări locale, bariere şi restricţii. Difuzarea internaţională a literaturii de masă dovedeşte că acest ideal, considerat "utopic", poate fi, într-adevăr, realizabil, chiar dacă altfel reformulat, în noile condiţii tehnice ale epocii.

9. Întreaga apologie şi critică a *literaturii* de masă – foarte activă pe întreaga durată a secolului 20 – este simbolică pentru statutul ideii de *literatură* în ultima perioadă a "biografiei" sale. Cauzele sunt strict obiective. Legitimarea şi respingerea, respectiv dezvoltarea literaturii de masă, are nu numai un substrat cultural, dar mai ales unul social şi ideologic. Mulţi cred că noţiunile de "cultură" şi "masă" sunt chiar fundamental contradictorii, antinomice. Este punctul de vedere tradiţional al elitei, al "literelor liberale"[A7], al celor ce resping, combat şi denunţă ceea ce s-a numit – în aceeaşi perioadă – "criza culturii".

De reacţia violentă şi intransigentă a lui José Ortega y Gasset – reper esenţial – din *La rebelión de las masas* (1937) am amintit. Cultura de masă este imperiul vulgarităţii, mediocrităţii suficiente (epoca lui *senorito satisfecho)*, dominaţiei "inerţiei" asupra "efortului" dezumanizării, nivelării şi primitivismului. Rezumându-se doar la literatură, G. Papini făcea observaţii sarcastice, în acelaşi sens, şi mai înainte, în *Gog* (1931): *I capolavori della letteratura, l'Industria de la poesia.* Comercializarea şi industrializarea literaturii este deplânsă şi de unii critici italieni, de pildă, Carlo Bo (*I pericolli della letteratura,* 1953)[A8].

Din perspectiva criticii (de inspiraţie marxistă) a "societăţii industriale avansate", care ar produce detestabilul *One-dimensional Man* (H. Marcuse, 1964), cultura, inclusiv literatura, ca să fie în sfârşit "libere", trebuie definitiv "reprimate". Înţelege: prin distrugerea, inclusiv pe cale revoluţionară, totalitară, a celei mai mari părţi a "societăţii respective" actuale. Deci şi *literatura de masă* va ajunge "la coş" împreună cu întrega cultură unidimensională ce a produs-o. Dar se poate egaliza sau măcar compara aşa-zisa "represiune" prin nivelare culturală de masă – în orice caz pacifică şi neteroristă – cu "represiunea" totalitară violentă şi poliţistă? Este o bună mostră de aberaţie ideologică stângistă occidentală. Ea împinge utopia raţionalistă la ultimele consecinţe. Despre *barbaria della ragione* vorbea G.B. Vico, cu un mare spirit de premoniţie, încă din secolul 18.

Nu mai puţin radicală este şi critica "degenerării politico-comerciale a literaturii naţional-populare" (A. Gramsci)[90]. Ea are în vedere doar aspectul standardizării şi transformării obiectelor culturale în produse de larg consum.

Deci "rescrise, condensate, digerate, reduse la stadiul de marfă proastă, pentru a fi reproduse sau transformate în imagini". Este ceea ce H. Arendt – o altă referinţă semnificativă – înţelege, în esenţă, prin "criza culturii" (1954)[91]. Iar *literatura de masă* nu este decât un simptom şi un produs degradat al acestei crize profunde. Din această direcţie, critica "elitistă" – distant-aristocratică în ordinea spiritului – este înlocuită cu o critică şi mai radicală: "de clasă", pur ideologică. Industria culturală, după M. Horkheimer şi T.W. Adorno (cum ştim) este expresia "capitalismului monopolist". Ea are ca efect "înşelarea maselor" (*Massenbetrug*) şi "înlănţuirea conştiinţelor" (*Fesselung*). Faptul devine posibil prin exploatare tehnologică intensivă şi extensivă. Ea urmăreşte interese strict economice şi dominarea de clasă. Obiecţia revine adesea[92]. În consecinţă, *literatura de masă* are toate păcatele: este, în acelaşi timp, un produs cultural degradat, conservator, conformist şi alienat. "Demascarea" se impune ca o necesitate. Criteriul social şi ideologic militant nu-i recunoaşte nici o legitimitate, nici o calitate. Respingerea este totală.

Nici critica pur "estetico-literară" nu este mai clementă şi tolerantă. Ea îşi defineşte tendinţele, încă din secolul trecut, când A. de Tocqueville, de pildă, observă că "masa" (în SUA) nu are nici afinităţi, nici timp de "artă" şi că "literatura democratică" s-a transformat într-un "simplu comerţ". În primele decenii ale secolului următor, şcoala formalistă rusă (B. Tomaşevski, de pildă, 1927) demonstrează că este vorba, totuşi, de o schimbare inevitabilă de "sistem" (ulterior se va spune de "paradigmă"), tipică evoluţiei literare[93]. Intrevine, deci, o legitimare obiectivă de ordin istoric. Ceea ce nu elimină, câtuşi de puţin, rezistenţele profund tradiţionaliste, bine înrădăcinate. Termenul rămâne, în continuare, profund peiorativ, echivalent cu *nonartă, kitsch, prost gust*, lipsă de substanţă şi de seriozitate etc. Obiecţia de bază invariabil: *art au rabais, unkünstlerische Literatur*[94] etc. Ea se regăseşte într-o gamă de reacţii negative, de la esteţii cei mai snobi, la exponenţii avangardelor şi criticii tradiţionali. Inclusiv la scriitorii de "mic tiraj", cu o foarte exigentă conştiinţă estetică.

Toate pleacă de la constatarea fundamentală: *literatura de masă* este, prin definiţie, nediferenţiată, amorfă, nivelată, omogenă, lipsită de "personalitate." Individualitatea şi originalitatea – atributele suverane ale literaturii în perspectivă clasică – sunt abolite şi desconsiderate. Nivelul inferior şi trivialitatea domină. O distracţie nedemnă de spiritele cultivate, serioase, exigente. Mai mult: agresivitatea antielitistă, antiliterară (vezi *Fahrenheit 45* de Rey Bradbury) tinde să confirme, la modul simbolic, teza represiunii masificate şi mediatizate.

Mass media moderne sunt, în concluzie, viciate de o contradicţie fundamentală, practic irezolvabilă: între puterea lor nelimitată şi invincibilă şi mediocritatea celor care le manipulează şi au acces direct la aceste surse

culturale, al căror nivel scade vertiginos. Analfabetizarea culturii, prin dominarea mediilor electronice, a fost semnalată şi în volumul anterior al acestei *Biografii*[A9]. Orice "vedetă" sau comentator incult, mediocru şi agresiv, dar telegenic şi volubil, poate trece pe unde şi deveni "celebru." Asistăm, probabil, la cea mai profundă "revoluţie culturală" a secolului 20. Desigur şi a celui următor. Consecinţele pot fi incalculabile în civilizaţia spectacolului, consumului, individualismului, dezideologizării şi depolitizării maselor. Stilul viitorului? Cultură doar de romane sentimentale, poliţiste, seriale T.V. şi *talk-show*-uri? *Tempora mutantur nos et mutamur in illis...* Nu credem că există un alt răspuns posibil.

*

Se poate afirma cu toată certitudinea: conştiinţa literară românească n-a asimilat încă ideea *literaturii de masă.* Produs mult prea tipic al culturii şi literaturii occidentale, această speţă literară pare, cel puţin deocamdată, o plantă exotică, neaclimatizată. Un început ezitant, dar promiţător, se întrevede abia după 1989. Până atunci, domină doar tradiţia clasică inflexibilă: "marea" artă literară contestă în mod radical orice literatură "inferioară". Se pot distinge trei momente simbolice.

Primul este, în mod evident, de orientare maiorescian-junimistă. El se traduce prin respingerea energică a "americanismului literar", a preocupării de "piaţă" literară, a "impresiilor", "volumelor de speculă". Astfel de idei disprețuitoare pune în circulaţie S. Mehedinţi (1908)[95]. Dar nu numai el: Delavrancea, I. Trivale ("literatura *industrială* de azi", "acel funest sistem al comercializării artei")[96]. După primul război, Al. Busuioceanu ("literatura democraţiei")[97]. Nu este, bineînţeles, un inventar complet. Substratul ideologic, antidemocratic, trebuie menţionat şi chiar subliniat.

Faza a doua, cea mai tipică, este ilustrată de atacul radical şi violent al lui G. Călinescu. El contestă orice merit literaturii de consum (Cezar Petrescu) şi combate "unghiul de vedere al vulgului, care o gustă", "oroarea omului incult ori mediocru de marea literatură". A face apel la "recepţia populară", "a ancheta opinia publică" ar fi un procedeu inacceptabil. "Ce mai metodă de jurnalist. Cu ea ajungi la orice..."[98]. Polemica – foarte dogmatică de fapt – are în vedere opiniile diametral opuse ale lui Paul Zarifopol. Acesta, mult mai sincronizat cu realităţile imediate, este sensibil la fenomenul mediatizării şi la efectele sale. Reţine şi relaţia dintre radio şi literatură, de pildă[99].

Textele cele mai bune şi mai obiective, pe această temă, ale epocii aparţin însă, de departe, lui M. Ralea. Este un critic şi ideolog încă nu bine situat, nici înainte, nici după 1989. Are o percepţie exactă a *Condiţiilor scrisului modern*, cu observaţii de mare anticipare: "Cuvântul scris are, de câtăva vreme, doi rivali serioşi: imaginea şi cuvântul vorbit, adică magazinul

ilustrat şi radio". *Caritatea bunului gust* se exprimă şi prin "elogiul literaturii proaste", lectura romanelor foileton, independenţă faţă de capodoperele "impecabile", de "arta pură". *Literatura de senzaţie* reprezintă, deocamdată, cel mai condensat şi remarcabil text al criticii române despre această problemă. O referinţă esenţială[100]. Preocupările în jurul *Sociologiei succesului* (1962), mult mai tehnice şi aride, sunt destinate doar specialiştilor. Notabilă, în aceeaşi perioadă, este şi cartea (uitată) a lui Iordan Chimet, *Eroi, fantome, şoricei*, care "reabilitează", bine informat şi orientat, genul *western*, literatura "populară" etc. (1970). Marginală, în ţară, cartea se bucură, totuşi, de o traducere cehă (1984), care are succes. Ea obţine la Praga "premiul naţional al cărţii străine". Pătrunderea noţiunii în unele dicţionare de termeni literari, o tipologie a genurilor literaturii de masă, diferite preocupări de *S.F.* internaţională şi indigenă etc. nu au o mare relevanţă în epocă. Animatorii lor sunt specialişti oneşti, dar obscuri, scriitori marginali, fără audienţă. Despre "anticipaţia românească", insistent, Mircea Opriţă (1969, 1991).

Literatura de masă devine o problemă, cu adevărat actuală, abia după 1989, dacă punem în paranteză episodul "proletcultist", care cultivă şi el – în felul său – o astfel de "literatură". În acea perioadă, totuşi, o lucrare introductivă în felul său: Ioan Jinga, *Cultura de masă* (1975). Noua "recepţie" se desfăşoară pe mai multe planuri, chiar dacă fără o reală aprofundare. Condiţiile ideologice şi economice, radical schimbate, impun o evidentă modificare de perspectivă. Se produce, mai întâi, o mai bună asimilare ştiinţifică a conceptului (articole despre *Masă* şi *Mass-Media* într-un *Dicţionar de sociologie*, coordonatori: Cătălin Zamfir şi Lazăr Vlăsceanu, 1993), deşi exagerările nu lipsesc. Se vorbeşte chiar despre *Obsesia culturii de masă la români*[101]. Un număr monografic al revistei *Dilema: Cultura de masă* (IV, 163/1996) dezbate problema la nivel publicistic. În marea presă, este o premieră. Mai înainte, un alt număr, despre *Impactul Televiziunii* (IV, 126/1995), atrage atenţia asupra unui fenomen real şi inedit la noi: marele succes al posturilor particulare T.V. Notabil şi volumul lui Bogdan Ghiu, *Ochiul de sticlă. Texte privind televiziunea*, 1991-1997 (1997).

În lumea propriu-zis "literară", opiniile rămân încă foarte împărţite, de la recunoaştere resemnată, la deschiderea obiectivă şi evaluarea rece a situaţiei de fapt. Unii scriitori emigranţi, în SUA, de pildă, au din plin noţiunea scriitorului "de succes", care "vinde" (Petru Popescu)[102]. Şi critica se pronunţă în mod afirmativ, din aceeaşi perspectivă americană, devenită neo-canonică (Virgil Nemoianu: *Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română*, într-un articol de pionierat, 1990)[103]. Noi înşine reţineam această evoluţie într-un articol despre *Postcomunismul cultural* (1993)[104]. Problema este reluată şi de comparatişti (Paul Cornea[105]). Într-un personal şi curajos text (pentru contextul românesc) este pus în discuţie şi "mitul"

clasicității, care "îngheață ierarhiile și schimbarea, monitorizează arta și literatura" (Eugen Negrici[106]). Reacția se înscrie în tendința, tot mai generală, justificată, a "revizuirilor". Că noțiunea de cultură se schimbă ("de tip mediatic") observă și N. Manolescu[107]. Același critic mai știe că "romanele populare" corespund unei permanente "nevoi de consolare fictivă"[108]. În sensul evoluției culturale necesare se pronunță și alții (Ion Bogdan Lefter, Ion Manolescu: *Literatura de mâine).* O propunere chiar de tipologie literară: oportuniști, evazioniști, subversivi, dizidenți, la Ion Simuț, *Spre o literatură de piață?* (1994). Previziunile sale sunt însă pesimiste: "Rețetele literaturii de piață vor face cel puțin tot atâtea victime câte au făcut altă dată rețetele realismului socialist"[109].

Dilema scriitorului rămâne întreagă. El ar vrea să fie citit, deși "literatura de consum", accesibilă prin definiție, i se pare "inferioară" (I.D. Sârbu)[110]. Evident, o reminiscență clasicizantă. Mult mai lucid și mai sincronizat momentului istoric se dovedește Gheorghe Crăciun când recomandă: "Unii (scriitori) trebuie să aibă curajul de a trece la literatura de consum, făcută la modul cel mai tehnic, la modul ingineresc"[111]. Poziție încă singulară, independentă, într-o masă de reacții negative, publicistice, pamfletare, unele spirituale (Tudor Octavian)[112]. Livius Ciocârlie detestă T.V., "rolul ei de tâmpire"[113]. Un mare adversar al "masificării societății" și, bineînțeles al T.V., este și Alexandru Paleologu, în diferite interviuri foarte "elitiste"[114]. Anterior, în *Bunul simț ca paradox* (1972), admitea, totuși, romanul polițist. Percepția noilor realități economico-publicistice pare (în mod regretabil) absentă. Nu și a "confuziei între cultura *de elită* și cultura *de masă* "(Radu G. Țeposu)[115].

Deocamdată, doar oamenii de presă și editorii, care încep să frecventeze și târgurile internaționale de carte (de pildă, Daniela Crăsnaru, Frankfurt, 1996; T. Kleininger)[116] dau unele semne de acomodare. Apare și un nou vocabular, corespunzător: "marketingul literaturii scrise", "șocul audiovizualului asupra presei scrise" etc. Gabriela Adameșteanu, în *22,* vorbește în repetate rânduri, "din experiență", despre *Presa scrisă* și *problemele ei economice*[117]. Editorii, când sunt și buni istorici literari, ca Z. Ornea, știu de altfel că o astfel de literatură are tradiția sa chiar și în România (*Biblioteca pentru toți,* înființată în 1895)[118]. Punct de vedere încă marginal. Există totuși o "piață de carte a publicului larg" (H.-R. Patapievici[119]). Asocierea cuvintelor *cultură* și *marketing* produce, în continuare, rezistență, iar cultura de masă ("care a pus stăpânire pe imaginile și modul de gândire a întregii lumi", după constatările lui Dan Pavel în SUA)[120], n-ar avea, deocamdată, partizani convinși și numeroși. Autorul este critic și față de "efectele dezastruoase" ale interviului în "cadrul culturii de masă"[121]. Dar momentul este mult prea indecis, fluid și inconsistent pentru a trage concluzii definitive. Evoluția internațională

globală este, însă, bine precizată şi ireversibilă, în favoarea *literaturii de masă*. Recunoaşterea sa "românească" este – şi va fi cu certitudine – inevitabilă.

5. SUBLITERATURA

Legitimarea *literaturii de masă* – noţiune specifică mai ales celei de a doua jumătăţi a secolului 20 – este efectul unei subversiuni radicale a ierarhiilor şi valorilor literare tradiţionale ale întregii "biografii a ideii de literatură". Nu este însă, cum vom vedea, singura. Diferite forme de contestare pot fi, în acelaşi timp, observate, cu intensităţi şi în forme variabile, încă din antichitate şi până în perioada actuală. Dar, de această dată, este dusă la ultimele consecinţe contestarea ierarhiei literare oficializate. Ea se face simţită pe toate planurile şi în formele cele mai intransigente. Devine tot mai evident – şi recunoscut pe scară tot mai largă – că ierarhia existentă este, de fapt, dogmatică, deci contestabilă, deci relativă, determinată istoric, supusă unor evoluţii inevitabile. Se produce, în esenţă, o criză profundă – şi, după toate indicaţiile, definitivă, în viitorul previzibil – a ideii de "valoare literară". Linia de demarcaţie dintre "valoarea" şi "non-valoarea" literară este tot mai greu de trasat. Drept urmare, intervine subminarea însăşi a ideii de "valoare literară" şi înlocuirea sa cu o "valoare" negativă, de sens opus. Efectul ultim este o "revoluţie" totală a ideii "oficializate" de literatură. Eveniment, fără nici o exagerare, de proporţii istorice.

1. În acest cadru, substituirea ideii de *literatură de masă* prin ideea de *subliteratură*, devine nu numai firească, dar şi inevitabilă pentru definirea, ce se vrea tot mai exactă, a noilor realităţi literare. *Subliteratura* constituie nu numai echivalarea sau sinonimul *literaturii de masă*, dar mai ales accepţia cea mai adecvată a existenţei şi deplinei legitimităţi a "literaturii negative", în plină ascensiune. Altfel spus, a literaturii care – când nu contestă în mod direct criteriile clasice ale literaturii tradiţional recunoscute – îşi revendică deschis, un drept egal şi la fel de legitim de existenţă.

Mai mult: în unele împrejurări, precum în a doua jumătate a secolului, ea devine o noţiune proeminentă, care acoperă din plin realitatea şi mentalitatea literară dominantă. Şi, întrucât acest reflex antiierarhic se verifică în întrega istorie literară – respectiv în istoria literară a literaturii clasice, academice –, o "istorie a subliteraturii" devine un obiectiv posibil, la fel de legitim. Concluzia se impune în mod logic (atestări tot mai frecvente în deceniul şapte al secolului)[1].

Termenul, propriu-zis, cu un sens iniţial net depreciativ, este folosit în Franţa, încă în legătură cu literatura regională, a "felibrilor" (1925)[2]. A fost

introdus, ulterior, masiv şi insistent, în studiile literare, de R. Escarpit şi elevii săi, care-i dau un statut obiectiv, dar destul de elastic: sinonim, după împrejurări, al "literaturii populare", de "masă", "colportaj", înclinată spre repetiţie şi stereotipie. Oscilarea se constată în mai toate studiile consacrate literaturii de masă, romanului poliţist etc. O definiţie relativ analitică reţine elemente de bază: "Un produs de a doua mână, oarecum industrial, destinat consumaţiei maselor anonime"[3]. În timp ce literatura este "productivă", subliteratura este doar "reproductivă", produs de serie.

Terminologia se stabilizează, totuşi, cu destulă greutate. După unii, literatura religioasă sau colonială ar fi, şi ea, o "literatură secundară" (*seconde*), în sens de condiţie literară inferioară, o "subliteraritate", o "semi-literatură". După alţii, *subliteratura* ar constitui prima treaptă a "faptului literar": "un humus fecund pentru dezvoltarea literaturii istorice", anterioară ultimei faze: "literatura vie", cea actuală[4]. Ezitare, într-un fel, inevitabilă: apar destule aproximaţii şi echivalenţe posibile pentru diferitele forme de literatură devalorizată, "inferioară", *sub* nivelul standardelor estetice acceptate: "pseudo-literatură", "literatură minoră", "contra-literatură" etc.[5] (atestări franceze). Aceeaşi situaţie şi în critica anglo-saxonă (expresia *sub-literary literature* este "omologată" în *Theory of Literature* de R. Wellek, A. Warren, 1942), în critica germană, spaniolă etc. Termen efectiv internaţional, folosit *ne varietur*. *Subliteratur, subliteratura, novela subliteraria* etc. Referinţele sunt şi abundente şi stereotipe.

2. Modul cum *subliteratura* se disociază tot mai radical de *literatură* dovedeşte, din plin, nu numai ignorarea – într-o formă sau alta – a "literaturii" consacrate, dar şi repudierea şi negarea acestei idei. *Subliteratura* tinde să se constituie, fără nici o inhibiţie, într-o realitate autonomă, inedită, total independentă de ceea ce trece drept literatură "adevărată", "autentică", "pură", "specifică" (*proper, tout court*). Pentru a nu mai vorbi de alte categorii de acelaşi ordin: literatură "nobilă", "sofisticată" etc. Disocierile de acest tip devin tot mai frecvente în a doua jumătate a secolului. După astfel de criterii, încă rigide, o celebritate mondială (cinematografică) de genul *Gone with the wind* de M. Mitchell ar avea doar "puţine raporturi cu literatura". Şi nu este decât un singur exemplu, din deceniul şase[6].

O privire de ansamblu în direcţia criticii epocii dovedeşte existenţa acestei disocieri cvasi-unanim acceptate. Ea apare frecvent nu numai la sociologi ai literaturii, cu punct de plecare în statutul romanului poliţist[7], dar şi la esteticieni şi critici importanţi, de diferite formaţii şi orientări ca Julius Petersen (*Literatur/Makulatur*), H. R. Jauss sau N. Frye (*elite standards/sub literary experience in itself*)[8]. O schemă mai elaborată opune ideii de *literature proper*, trei categorii negative: 1. *would-be-literature*, literatura – să-i spunem – ratată, pseudo; 2. *sub-literature*, în sensul consacrat mai sus

(care include şi literatura jurnalistică, *magazine writing* etc.); 3. *non-literature*, scrierile pur utilitare, în afara oricărui *artifact*, sau preocupări literare[9].

Astfel de distracţii includ un spectru larg de nuanţe, de la indiferenţa la "scleroza" estetică, de la "minus" la "plus" literar. Cu trei observaţii de reţinut, care revin mereu în atenţie. Ele exprimă evoluţii şi contribuţii importante ale conştiinţei literare, mai ales occidentale, în ultima jumătate a secolului.

a. Frontiera dintre literar şi neliterar este foarte "mişcătoare"[10]. O premisă evidentă de *antiliteratură*, cum vom vedea la timpul potrivit; b. O anume ierarhie se reface chiar şi la nivelul cel mai de jos al *subliteraturii*. Altfel spus, prestigiul "calităţii", al "valorii" rămâne atât de mare încât, printr-un fenomen de compensaţie şi substituţie estetico-literară (încă nu studiat în adâncime), el se transferă, pe trepte tot mai degradate, chiar şi subproduselor cele mai subliterare. Cu alte cuvinte, există şi o *subliteratură* "bună" şi "proastă", "superioară" şi "inferioară". Astfel de constatări, de ordin predominant empiric, destul de frecvente în ultimele decenii, spun mult şi despre caracterul invariant al structurii ideii de literatură; c. Consecinţa directă a acestei situaţii este acceptarea şi recuperarea progresivă a produselor considerate "subliterare", în sfera literaturii. Ea devine tot mai elastică, nerestrictivă, permisivă. De unde o toleranţă şi elasticizare considerabile, neobişnuite ale ideii de literatură. Câteva fenomene, unele mai vechi (dar abia în ultima jumătate a secolului studiate cu atenţie) ilustrează aceste noi feţe ale literaturii. Prezentate într-o oarecare ordine, ele se prezintă astfel:

1. Evoluţia se înscrie în cadrul reabilitării şi recuperării genurilor privite ca "inferioare", "subliterare". Fenomenul nu este nou. El aparţine istoriei literare şi formaliştilor ruşi (I. Tânianov, V. Şklovski, B. Tomaşevski). I-au pus, încă din deceniul doi şi trei, în lumină. Genurile "simple", elementare, iniţial "vulgare" (oda, scrisoarea, jurnalul de călătorie, romanul) sunt acceptate progresiv în literatură[11]. Se produce, în felul acesta, un fenomen de regenerare, de infuzie de sânge proaspăt, de "jos" în "sus", în literatură. Ulterior, o vastă documentare istorico-literară confirmă, în diferite literaturi, o adevărată schimbare de sistem literar. Se are, mai ales, în vedere: parodia, cărţile de colportaj, romanul, foiletonul etc. Referinţele ample nu intră însă în preocupările noastre.

Urmările sunt importante. Unele genuri, originar "inferioare", "populare", romanul poliţist de pildă, revendică nu numai drepturi egale la existenţă, dar şi o valorificare literară corespunzătoare. Există romane poliţiste "bune" şi "proaste" (evident). Unii autori sunt chiar "clasici" ai genului. De ce "clasici"? Răspunde chiar un clasic al genului: "Clasic este textul care epuizează toate posibilităţile formei şi nu poate fi depăşit" (Raymond Chandler)[12]. Noţiunea de "clasic", în secolul 20, se lărgeşte considerabil. Un semn notabil de recuperare şi "înnobilare" este şi faptul că

romanul polițist este studiat după cele mai moderne și savante metode structuraliste și semiotice[13]. În aceeași situație se află și *Science Fiction*, "literatura pentru copii" etc. care-și au "clasicii" lor. Și această recuperare, amestec și egalizare a genurilor, este considerată ca specific "postmodernă".

2. Cazul particular a ceea ce se numește *Trivialroman Unterhaltungsliteratur* – exemple tipice de *subliteratură* – ilustrează, din plin, aceeași recunoaștere și *verbi gratia* "reabilitare". Suntem departe, chiar foarte departe, de mentalitatea celor ce considerau, la începutul veacului (Jules Renard, de pildă, în 1903!), că doar "imbecilii" preferă "literatura foiletonului"[14]. Studiile, foarte numeroase, din ultimile decenii despre această literatură, sunt notabile. Depășirea criteriului estetic, în acest tip de analize, este la fel de semnificativă.

Importante sunt, în special, două evoluții, observate cu tot mai multă atenție: a. Necesitățile psihologice, care înspiră pe unii autori, sau satisfac pe cititorii unor astfel de romane, nu sunt în realitate deloc "triviale"[15]. Ele au normalitatea și deci legitimitatea lor: destindere, recreație, compensare. O realitate recunoscută din plin și în cazul *literaturii de masă;* b. Mai importantă este constatarea că numeroase teme, scheme, procedee, elemente etc., considerate ca tipic "triviale", intră, de fapt, în orice gen literar, pătrund în romanul modern și în literatura cultă[16]. Deosebirea constă doar în "folosirea", în mod liber, a unor astfel de procedee, în sens efectiv "trivial" sau "poetic"[17]. Disociere convențională sau punctuală, după caz.

3. Literatura *kitsch*, fenomen inferior prin definiție, identificată total sau parțial cu "literatura trivială", cunoaște aceeași "reconsiderare". Studii și monografii remarcabile, începând din deceniul șase, îi dau chiar un anume "prestigiu" de "avangardă". O serie de satisfacții de tip "kistch" primesc neașteptate titluri de noblețe. Se vorbește, de pildă, de o *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur (*A. Moles, 1971), de o "relaxare", "plăcere" sau "hedonism" *kitsch* (Matei Călinescu, 1977)[18]. Relații incontestabile, verificate în proporții efectiv de masă.

Universalitatea fenomenului este de asemenea bine subliniată. El contaminează și degradează, pe de o parte, toate formele subliterare. În alte împrejurări, dimpotrivă, procesul de *Verkitschung* "înnobilează" nu puține elemente pasive, neutre, lipsite de valoare estetică. Devine, cu alte cuvinte, un succedaneu artistic, un *Als-ob-kunst*. O iluzie, o mistificare estetică inocentă. Bineînțeles, există și un *kitsch* "etern"[19], "universal", peste tot și în toate timpurile. Ceea ce legitimează, din nou, o inevitabilă ierarhizare. În acest caz există, așa-zicând pentru "elite", și un *kitsch* superior, "sofisticat", extrem de popular, de consum imediat. Și încă o concluzie: se verifică și la acest nivel, că nu există un standard etern al gustului, literar în speță. El

evoluează, iar arta absoarbe succesiv şi elemente variate de *kitsch*, păstrându-şi în continuare specificitatea.

3. Coexistenţa obiectivă şi permanentă dintre *literatură* şi *subliteratură* şi relaţiile dintre aceste două zone – cu urmări variate, de la interferenţe la conflicte – produce încă un fenomen tipic epocii: o foarte vizibilă diferenţiere şi ierarhizare calitativă. Tensiunea dintre "sus" şi "jos" în literatură devine fundamentală. Evident, această ierarhizare este permanentă, perceptibilă în toate epocile. Literatura şi evaluarea sa au oscilat totdeauna între aceşti doi poli. Dar abia acum relaţia *sus/jos* este, într-adevăr, bine definită, intens studiată şi teoretizată. Ierarhia se impune cu forţa evidenţei, pe scara cea mai largă şi în întreaga sferă a criticii literare, cu autoritate reală şi general acceptată.

Expresiile – consacrate – se bucură de o largă circulaţie: *haute et basse littérature, letteratura alta/bassa, Haupttext/Nebentext, high literature/low literature*. Formulele englezeşti sunt mai variate decât celelalte: *first and second rate, primary/secondary literature, long-range/short-range literature*. Frecventă este şi metafora ierarhiei sociale corespunzătoare, inspirată de imaginea claselor antagoniste: *highbrow/lowbrow literature, minority/majority literature*. Conţinutul tipologiei se rezumă, de fapt, la vocabulele *noble/bas*; literatură "nobilă", respectiv de calitate/literatură "inferioară", lipsită de calitate. Statutul social traduce, la modul imagistic, diferenţierea calitativă de ordin estetic. Tipologie în acelaşi timp socială, empirică şi teoretică.

Punctul de plecare este îndepărtat: diferenţierea dintre literatura *populară* şi *cultă*, perceptibilă încă în antichitate, cu un moment de mare intensitate în perioada romantică. De atunci provine şi tipologia tot mai bine constituită şi frecvent reluată: *Volksliteratur und Hochliteratur* (Max Lüthi, 1970), echivalentă lui *höchste Kunst/Volkskunst*, obiect de disociere curentă[20]. În mod firesc, *Hochliteratur* se opune şi "dispreţuieşte" foarte răspândita *Trivialliteratur*. Problema este intens studiată. Nume de referinţă în literatura germană: H. Weinrich[21], H. R. Jauss etc. Unele cercetări şi colocvii au o tendinţă evidentă de ideologizare şi polemică deschisă împotriva a ceea ce discipolii Şcolii de la Frankfurt numesc *bürgerliche Kultur*. "Dicotomia", în sens negativ, ar fi efectul acestei dominaţii de clasă[22].

În spirit independent, sistemul de ierarhizare, calchiat după realitatea socială (dar fără implicaţii politice radicale), se observă şi în critica anglo-saxonă. Schema de bază este cea binecunoscută: *high art/low art*. Ea este constituită încă din secolul 19, ca o reacţie "serioasă" împotriva "literaturii populare"[23]. O altă notă distinctă este includerea literaturii în ierarhizarea generală a structurilor culturale, de la *high culture* în jos. După schema cea mai elaborată: *upper-middle culture, lower middle culture, low culture* şi *quasi-folk low culture*. Cei doi poli ai schematizării curente *scris/oral*,

creator/consumator, respectiv norme ale creației literare și criterii comerciale[24], sunt simbolici pentru spiritul literar al epocii. Intrarea în competiție a "literaturii populare", în toate accepțiile sale, de la "folclor" la lectura populară, de masă, fără preocupări "estetice", reprezintă tendința dominantă.

Ea operează, în mod evident, cu clișee și convenții critice, general acceptate. Literatura superioară, respectiv *high literature, la haute littérature, Hochliteratur* sau *mainstream literature* (când este vorba de literatura dominantă) etc. deține monopolul estetic și deci supremația. Ea cuprinde "cele mai înalte opere în sensul ideal" al cuvântului (cum cer și exigențele premiului Nobel[25]). O astfel de literatură, prin definiție de "înaltă clasă", este "exemplară", "adevărată", eminamente "serioasă", "calificată" (adjective care revin în numeroase contexte critice). Terminologia germană trimite în mod direct și la disocierea tradițională *poezie/literatură: höhe Dichtung und blosse Literatur*, "poezia" opusă "simplei literaturi" (H.R. Jauss[26]). În același sens și o referință franceză: *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité* (Jean Cohen, 1979). Se știa, de altfel, de mult, că "poezia" devalorizează "literatura", cu tendința de a o elimina din sfera valorilor estetico-literare.

În mod invers, la polul opus, *low literature* este inferioară, "vulgară", "secundară", "facilă" etc. Formulele franceze (*de bas étage, ce bas côté de la littérature, de seconde main*), germane (*Literatur zweiten Ranges, von unten*) au același sens negativ. Alte formule depreciative scot în evidență caracterul foarte accesibil al acestei literaturi, faptul de a fi doar lizibilă (*high literature/purely readable*)[27]. O literatură elementar-distractivă, o "simplă formă" literară fără nici un conținut. Reabilitarea acestei categorii literare vine, încă o dată, din partea aceluiași principiu ierarhic, funcțional la toate nivelele. În ciuda deficiențelor sale, există și o literatură de tip popular "superioară" (*science fiction*, de pildă), o *höher Subliteratur*, o literatură *Oberclasse* și una *Unterklasse*[28]: romane "triviale", polițiste sau de spionaj, reușite în felul lor. După cum sociologii gustului literar constată că o operă considerată *high* poate fi totuși populară, de succes, în anumite condiții etc. Specialiștii recunosc o literatură orală superioară și inferioară chiar și în folclorul african, de pildă etc.

Tendința acestor studii este de a situa pe o scară mobilă, în "sus" și în "jos", nu categorii sau genuri literare, ci doar opere individuale, aparținând oricărui gen, de comparat și evaluat de la caz la caz. Un indiciu sigur de relativizare, de eroziune a principiului ierarhic este și o formulă gen "așa-numită literatură superioară" (*sogennante höheren Literatur*). *High literature* devine un termen ce decade, pus tot mai frecvent între ghilimele. Deci aproximativ, imprecis, resimțit tot mai mult ca o simplă convenție. Dacă literatura este identificată cu ideea de "text"[29], cu totalitatea textelor orale și scrise (concepție ce trădează o criză evidentă a criteriului estetic[A1]) sau cu rezultatul

selecţiei spontane a lecturilor populare, de succes, este tot mai greu să se vorbească, în mod legitim, de "grade" în literatură. Noţiunea a şi fost de altfel contestată (R. Escarpit, 1965[30]). Iar în condiţiile actuale, de universalizare a literaturii, de recunoaştere a unei singure *world literature*, nu mai este posibilă decât o "literatură globală neierarhică"[31]. Punct de vedere care-şi face tot mai mult loc şi în "literatura comparată".

Decăderea generală a principiilor şi dogmelor şi mai ales amestecul criteriilor prin progresele "prostului gust" şi a intervenţiilor priorităţilor ideologice (şi acestea de o mare varietate şi motivaţie) au ca rezultat subminarea apoi eliminarea directă a normelor calitative. Ce a fost cândva "sus" devine "jos" şi invers, cu grade variate de interferenţă. Între cele două planuri există o legătură firească, legitimă[32]. O relaţie reciprocă, dar şi o fuziune intimă. Se răspândeşte opinia conform căreia "hibridarea" (*hybridity*) dintre literatura *high* sau de *elite* cu *middlebrow and popular literature* constituie încă o notă "caracteristică" (*salient*) a "scrierilor postmoderne"[33].

4. *Subliteratura* este o noţiune care cunoaşte, în a doua jumătate a secolului, un număr destul de mare de sinonime. Într-un sens, un indiciu de aproximaţie, de insuficientă asimilare şi deci de imprecizie terminologică. Într-altul, se repetă din plin fenomenul curent al fuziunii dintre vechea şi nouă terminologie. Altfel spus, recuperarea definiţiilor tradiţionale, învestite cu subtile conotaţii "moderne". O mişcare "circulară" şi chiar aparent redundantă, încă insuficient pusă în lumină, este deci perceptibilă. Principiul ierarhizării literaturii (de fapt "etern") îşi caută şi îşi găseşte, şi în ultima sa etapă istorică, noi forme de expresie şi noi definiţii adecvate.

Alternativa *literatură/subliteratură*, tradusă prin ierarhia "sus" şi "jos" în literatură, este frecvent definită prin opoziţia *major/minor*. Respectiv, literatură "mare"/"mică", formule bine consacrate. Ele au o circulaţie intensă (pentru a ne limita doar la marile culturi: *great literature, grande, haute littérature, de premiere grandeur, gran literatura* etc.). Un loc comun inevitabil, cu vocaţie autoritară, evident dogmatică.

El cunoaşte, în linii mari, trei categorii de determinări şi specializări "minore". Treapta cea mai de jos, tradiţională, este subevaluarea şi desconsiderarea sistematică a "literaturii populare" de toate tipurile: *romances* spaniole, "felibrii" francezi, "literatura pentru copii şi tineret" (referinţe numeroase). În aceeaşi categorie intră şi temele considerate "minore", genurile "minore" (respectiv inferioare), operele "minore". Problema este studiată cu toată atenţia (de pildă, la un congres internaţional, în 1983[34]). O astfel de literatură este scrisă de cei definiţi, încă din evul mediu, *auctores minores:* autorii minori, care abundă în toate literaturile, conform unei scări mobile, variabile, de valori. O definiţie universal acceptată şi mai ales constantă a "scriitorului minor" însă nu există şi, cum vom vedea

imediat, ea nici nu este – obiectiv vorbind – posibilă.

Mult mai importantă se dovedeşte, în secolul 20, problema "literaturii minore", categoria cea mai importantă. Ea este întreţinută de dureroase complexe de inferioritate, de statutul geopolitic ingrat al ţărilor respective, de mediocrul, inexistentul sau umilul lor "prestigiu" internaţional, sub autoritatea sau presiunea – zdrobitoare – a "marilor" literaturi. Ele sunt prin definiţie incomparabile, superioare şi mai ales condescendente. Termenul apare cu destulă insistenţă şi cu unele încercări de definire analitică şi în *Jurnalul* lui F. Kafka (1911)[35]. Apoi va fi preluat în glosare, studii, colocvii. Popularizarea, predominant publicitară, produce şi eseuri de tipul: *Kafka. Pour une littérature mineure* (Gilles Deleuse, Felix Guattari, 1975). O situaţie, în mod evident, supralicitată. Mult mai serioasă şi mai legitimă – în perspectiva noii "literaturi comparate", dar şi a *PEN CLUB*-ului, *UNESCO* etc. – este recunoaşterea şi validarea literaturilor "mici", "minore", "marginale", moderne sau antice, în perspectiva *literaturii universale* unice şi indivizibile. Am evocat-o anterior, în întreaga sa complexitate. Un mare "avocat" al acestor literaturi "minore" este comparatistul francez Etiemble[36]. Ele pătrund tot mai frecvent în enciclopedii (gen *Pléiade*, 3, 1963), "istorii ale literaturii universale", dicţionare literare etc. Nu poate fi însă evitată, de cele mai multe ori, impresia negativă de compilaţie, erudiţie uscată ori "exotică". Expresia a intrat, totuşi, în circulaţie şi nu mai poate fi eliminată.

Criteriile, la nivelul terminologiei curente, nu sunt nici foarte precise, nici insistent argumentate. Parcurgem încă o zonă a clişeelor bine constituite, ceea ce nu înseamnă că ele n-ar fi şi legitime. Se admite, în genere, că marea literatură este preocupată de probleme universale, de marile întrebări ale omului etc. Există deci, "cărţi mari", un "mare stil" (reapare ierarhia *great style/poor style*), "opere mari", în sensul unităţii globale, superioară părţilor componente şi fragmentelor, a operei "complete", considerată în bloc. Evident, o astfel de operă este, mai întâi, structural vorbind, la antipodul literaturii populare, de masă, paraliteraturii etc. Din acest punct de vedere, Jules Verne, de pildă, este şi rămâne un "autor minor".

Intervine şi criteriul verificării istorice, permanenţa verdictului posterităţii. Marea literatură "rezistă". Cea mică este limitată doar la timpul său: "Marea literatură (este) a tuturor timpurilor" (T. S. Eliot)[37]. Succes şi recepţie permanentă într-un caz. Succes şi recepţie imediată, efemeră sau de scurtă durată, în altul. Poate cel mai substanţial şi concentrat eseu occidental pe tema *What is minor poetry?* de T.S. Eliot (1944)[38]deplasează accentul pe dimensiunea, cantitatea şi calitatea operei. Nu poate fi vorba doar de "standarde" exclusiv literare. Opera "minoră" figurează în antologii, este ilustrată doar de puţine poeme din creaţia unui poet. Cea "majoră" impune o imagine "globală", superioară realizărilor pe fragmente. Din toate aceste

motive, noi (şi alţii) am contestat ierarhizarea genurilor literare în "majore" şi "minore", pe care am declarat-o (1978) "relativă, tranzitorie, o scară de valori extra-estetice şi de semnificaţie pur istorică"[39]. Perpectiva istorică şi heteronomică a literaturii nu duce la o altă concluzie.

5. Tradusă în termeni tradiţionali, disputa *major/minor* este riguros echivalentă disocierii istorice clasice *artă/nonartă*. Faptul că ea revine în actualitate n-are de ce să ne surprindă. De altfel, întreaga problemă a ierarhizării literaturii şi criteriilor sale nu este decât o temă cu variaţiuni. Adesea nici măcar terminologice. Arta "majoră", "mare" este, se ştie bine, "autentică", "genuină". Ea se caraterizează – în cazul specific al literaturii – prin "literaritate", "poeticitate". Toate aceste atribute, foarte bine cunoscute, sunt de o mare frecvenţă, la limita banalităţii.

Problema *subliteraturii* este pusă şi rezolvată, în epoca actuală, în acelaşi mod. Defectul său esenţial, în această perspectivă, este de a fi *nonartă*, în afara criteriului literar-estetic, nerealizată artistic. "Literatura de masă" nu poate fi în nici un caz "literatură de artă". Respectiv "adevărată" *(vraie)*, "propriu-zisă" *(proper)*, "serioasă" *(ernste Kunst)*, produsul "marii fantezii creatoare" (W. Dilthey: *Grosse Fantasiedichtung*[40]). Şi B. Croce admite "oportunitatea clasificării empirice a unor poezii în majore şi minore"[A2], conform schemei "poeţi, literaţi şi producători de literatură" (1905), "poezia populară şi poezia artistică" (*d'arte*, 1933). Esteticianul italian o reia adesea. Dacă *subliteratura* depăşeşte criteriul estetic şi în literatura de tip *mass media* aspectul "literar" este nul; dacă ea echivalează – în esenţă – cu ideea de *nonliterar*, conştiinţa literară a secolului se află în faţa a trei soluţii; a. Să disocieze, în continuare, în sens critic radical, cele două planuri; b. Să integreze *subliteratura* într-un nou concept, mult lărgit, de *literatură* şi, deci, s-o legitimeze teoretic; c. Să admită, în sfârşit, că ne aflăm, de fapt, doar în faţa unei convenţii determinate cultural-istoric, efect al unei ierarhizări foarte relative. O bibliografie imensă poate fi redusă la aceste trei puncte esenţiale. Ne întâlnim mereu, mai ales în secolul 20, cu o astfel de situaţie: imposibilitatea de a vedea pădurea din cauza copacilor.

a. Tot ceea ce se înţelege prin *Kunstliteratur, hoch Literatur, Literatenliteratur* se opune – prin definiţie – literaturii "descalificate estetic", "mici literaturi", "simplei literaturi". Respectiv: "ficţiunea subliterară", "literatura industrială" (în această categorie intră toate genurile *literaturii de masă*), *literatura populară* (de toate tipurile). Criteriul este atât de riguros încât, după unii, adevărata "mare literatură" nu este nici măcar "beletristica" (G. Lukács[41]). Categorie minimalizată, respinsă. Literaturii de artă şi de consum îi corespund "gustul pur şi gustul barbar"[42], distracţia de masă şi satisfacţiile unei elite sau minorităţi cultivate şi exigente. Polarizarea, la acest nivel, se produce între arta "populară" şi cea "sofisticată", dar "născută moartă".

Se propune chiar categoria "literaturii născută moartă" (R. Scholes[43]). Fără audienţă şi recepţie.

b. Realitarea *subliteraturii* este totuşi atât de evidentă, încât un nou statut al literaturii (înţelege în acest caz "artă literară") se impune. Ne aflăm în faţa unei alternative hotărâtoare: acceptăm şi cultivăm "nonliteratura" pe faţă sau, printr-o dilatare – enormă – a ideii de "artă" şi "literatură", recunoaştem această calitate şi textelor considerate "subliterare". Ceea ce, de fapt, este acelaşi lucru. Există, deci, şi o *altă* literatură, dezestetizată, care participă, şi ea, în felul său, la "literaritate". Ea există, deci, în toate textele. Fenomenul a fost perceput încă de formaliştii ruşi[44], recunoscut ulterior pe scară largă. Nu există teme intrinsec şi exclusiv poetico-literare. Orice poate "fi" literatură, fără privilegii sau restricţii: confesiuni autobiografice, pure ficţiuni, texte de publicitate etc. Orice teorie consecventă a imitaţiei reabilitează, de asemenea, *subliteratura.*

c. Integrarea *subliteraturii* în *literatură* (pe care teoria literară modernă o acceptă) este cu atât mai posibilă cu cât nu există, de fapt, o linie fermă de demarcaţie, în afara criteriilor dogmatice. Şi această situaţie a fost reţinută de poetica formalistă rusă: "Frontiera care separă opera poetică de cea care nu este poetică este mai instabilă decât frontiera teritoriilor administrative ale Chinei" (R. Jakobson, 1933-1934)[45]. Observaţie repetată adesea, cu sublinierea insistentă a caracterului convenţional, arbitrar, relativ, imprecis, al disocierii. Se observă, cu uşurinţă, intervenţia noilor parametri şi paradigme ale studiilor "literare". Toate sunt extra sau supraestetice: convenţional-critice, sociale, economice, psihologice. Simţim nevoia nu numai a "marei arte", dar – pentru tot mai largi categorii – şi a artei "naive".

Principiile literare tradiţionale intră astfel, în această zonă, în eclipsă: noutatea, originalitatea, "frumuseţea", ideea "capodoperei" decad. Urâtul şi *kitsch*-ul sunt nu mai puţin tolerabile şi chiar cultivate. Se impune obiectul produs industrial sau artizanal. Face o mare carieră, mai ales, literatura "proastă", care însă "se citeşte". Doar că necesitatea "consumistică" nu este, în mod necesar, şi estetică. Mai mult (după unii): mai bine o literatură "mediocră", care "dialoghează" cu publicul ("poporul") său, decât o "bună" literatură surdă la vocea sa[46]. "Inovaţia şi masificarea (sunt): o falsă dilemă" (R. Escarpit)[47]. Inversarea raportului tradiţional *elită/masă* este, în astfel de demonstraţii, şi evidentă şi... marxist-propagandistică. Ea contaminează zone întinse ale teoriei şi sociologiei literare occidentale după al doilea război mondial, unde face "autoritate".

6. Pentru adjectivele trecute în revistă (literatura superioară, bună, majoră, artistică etc.) există şi un alt termen consacrat, clasic: *literatura canonică* şi opusul său, *literatura necanonică.* El cunoaşte o neaşteptată şi puternică revenire în a doua jumătate a secolului. Anterior, şcoala formalistă

rusă dezbătuse şi chiar clasificase, în esenţă, şi această problemă. În Europa, studiile lui E.R. Curtius, despre formarea canonului ecleziastic şi clasic[48], apoi contestarea ierarhiei cultural-literare dominante, sub influenţa Şcolii de la Frankfurt, dau un puternic impuls analizelor pro şi contra-canonice. În SUA, s-a vorbit de o adevărată "bătălie canonică", în termenii extra-literari ai lui *political correctness*. Nici un "canon": rasial, social, cultural, literar nu este "corect", deci admisibil, tolerabil, pentru a nu mai aminti de *gender* (canonul "feminin" contra canonului "masculin"). Dimensiunile specific literare, amintite şi anterior cu prilejul evocării "bibliotecii ideale", canonice, a listelor sale selective şi tipologiei canonelor existente[49], pot fi reduse la câteva elemente esenţiale cu valoare de invariantă. Adesea, nu se foloseşte nici măcar o nouă terminologie.

Întrebarea-cheie, pe care ultimele studii o pun cu claritate, uneori agresivă, polemică, este următoarea: cine formează şi impune canoanele literare? Cine decide? Altfel spus: cum se constituie, se transmite şi domină tradiţia literară? Trecem peste numeroasele cercetări care scot în evidenţă "monopolul" social, de clasă şi echivalentul său, "literatura dominantă". Fenomen – de altfel semnalat încă la sfârşitul secolului trecut, de sociologul american T. Veblen – care vorbea "de canoanele pecuniare ale gustului"[50]. De existenţa unui *standard literature* amintea, cu insistenţă, şi un alt critic american clasic, I. Babbit (*Literature and the American College*, 1908). O astfel de literatură este produsul tipic al tradiţiei şi instituţiei literare, sub toate formele. Canon, clasicizare, model, cod, dogmă literară devin, în acest cadru, mai ales în a doua jumătate a secolului – implicit sau explicit – noţiuni sinonime. Este mai mult decât o transformare semantică şi semiologică: una de mentalitate şi concepţie literară.

Referinţa occidentală esenţială, în continuare recunoscută, este *The Great Code*, respectiv *Biblia* (Northrop Frye, 1982). Carte exemplară, canonică, model integral şi, mai ales, simbolic al literaturii. Selecţia literară şcolar-academică, întreaga scară de valori clasicizate, instituţia literară în ansamblul său formează şi impune tradiţia literară dominantă. Mecanismul preocupă pe formaliştii ruşi (V. Şklovski), pe M. Bahtin[51]. Procesul canonizării inevitabile, universale, perceptibil în orice literatură, este reţinut şi de reflexia literară ulterioară[52].

O contribuţie importantă – şi după unii hotărâtoare – aduc grupurile competente, dominante (după o expresie germană: *dominierender Geschmacksträger*[53]): esteţii, oamenii de gust, criticii de autoritate, purtătorii de cuvânt ai opiniei literare, deosebit de influenţi prin *media* moderne. Pe scurt, "consensul unei minorităţi critice"[54]. Studiile specializate scot, la acest capitol, în evidenţă trei mecanisme de canonizare: 1. Artiştii creatori de stiluri şi maniere artistice; 2. Criticii care, prin instituţiile studiilor literare, stabilesc

canoane; 3. Canoanele instituționalizate, care orientează efectiv studiile literare și cultura[55]. Evoluția cea mai semnificativă se produce însă în cadrul noii concepții despre *literatura universală*. Ea dislocă "marele canon occidental al literaturii"[A3], monopolul capodoperelor europene sau vestice, pentru a introduce în competiția selectivă (liberă și în principiu egală) și literaturile africane, orientale, "exotice" în general. Modificarea perspectivei este enormă și radicală[56]. Dinamica este, în esență, analoagă evoluției literaturilor de "jos", situate pe o poziție de inferioritate, spre "sus", spre consacrarea supremă. Chiar dacă foarte aleatorie sau oscilantă, dar la scară literară globală. Eveniment de mari proporții.

Revolta anticanonică, directă sau indirectă, a *subliteraturii* duce, în concluzie, la demontarea și, în final, la anularea radicală a ideii de canon literar. Această contribuție a epocii nu poate fi trecută cu vederea. Asistăm la devalorizarea totală a ideii de literatură elitistă, "superioară", a "supraliteraturii", înlocuită cu lectura literaturii nerecunoscute oficial, neratificată și neconsacrată de opinia literară cultivată, exclusivistă. Se impune, tot mai mult, punctul de vedere sociologic: "Lectura celor dominați este lectura literaturii dominante", impusă de "canoanele literare ale elitei"[57]. Ascensiunea și succesul enorm al literaturii de masă, a tuturor formelor de *literatură populară*, modifică, subminează și, mai ales, respinge canonul considerat elitist, *the high canon*[58]. Impus de autorități contestate și contestabile.

Privind foarte sintetic, este contribuția cea mai importantă a epocii la problema teoretică a *subliteraturii*. Conceptul este "nou" și validat din plin de "biografia ideii de literatură". Introducerea sa în categoria "postmodernă" este și ea justificată. Postmodernismul înlătură normele literare clasice. Analizele anterioare ale lui M. Bahtin (în cazul lui Rabelais, care subminează canonul clasic prin grotesc), sau ale lui I. Lotman, analist al tensiunii constante a normelor opuse (*sus/jos*), anticipă aceeași concluzie. În general, teoreticienii "postmodernității", lipsiți de perspectivă istorică, nu-și cunosc însă bine precursorii. Multe din studiile actuale pe această temă dau chiar impresia unor *ramasse-miettes* universitare. Pozitive, într-adevăr, care îmbogățesc efectiv cunoașterea întregii probleme, sunt doar studiile aplicate, minuțioase, despre teoria și istoria genurilor necanonice[59]. Identificarea lor începe încă din secolul 16 și, am îndrăzni să afirmăm, chiar și mai înainte. Memoriile, autobiografiile, jurnalele intime și de călătorie, aforismele, scrisorile, eseurile etc. au fost și au rămas în permanență genuri necanonice. Se produce, după cum au observat și formaliștii ruși la timpul lor, o dublă evoluție, de la centru spre periferia literaturii și invers.

Un ultim fenomen notabil al epocii, care ilustrează din plin întregul mecanism al decanonizării, urmată de o necanonizare involuntară, este ilustrat de avangardele literare. Ele parcurg un întreg ciclu, de la contestarea

radicală, inițială, a tuturor modelelor și clișeelor literare, la transformarea lor, total imprevizibilă, în neomodele. Declasicizarea violentă este urmată – la distanță, în mod obișnuit de o generație – de o nouă și neașteptată "clasicizare". Subminarea devine astfel un alt gen de "artă", doar cu noi "reguli", însă nu mai puțin exigente[60].

7. Problema *subliteraturii* este importantă, în sfârșit, mai ales, în a doua jumătate a secolului, și prin faptul că ea pune și redefinește altfel *valoarea literară*. Intervine în același timp o "criză" a valorii literare clasice și o reabilitare a "valorii literare moderne"(pentru a schematiza la maximum întreaga dezbatere). Intervine o polarizare esențială, care pune în cea mai vie lumină întreaga neadecvare actuală a criteriilor estetice literare tradiționale. Fenomenul, în esență, nu este "nou". Dar abia acum ajunge la o deplină maturizare și formulare teoretică.

Inutil a da referințe precise. Ele sunt și numeroase și concludente: *literatura* considerată "adevărată" este în mod esențial "bună", "valoroasă" etc., *subliteratura*, prin definție "rea", este lipsită de valoare. De unde și frecvența disocierii; *good/bad books, literature* (cu variante: *serious/nonserious*), literatura *des chefs d'oeuvre/mauvaise littérature, bonne littérature/sous-littérature, Hoch/minderwertige Literatur.* Respectiv, "deosebirea dintre valoarea de conținut și valoarea estetică a literaturii"[61]. Toate studiile care se ocupă de literatura de "masă", de "consum," *Unterhaltungsliteratur* etc., fac această disociere ce pare să se impună de la sine. Dar semnele de întrebare devin tot mai numeroase. Ce înseamnă, în definitiv, "valoare literară"? Întrebarea revine periodic, cel puțin de la *Kritik der Urteilstkraft* a lui Kant (1790). Tendința secolului 20, mai ales în a doua sa jumătate, este de devalorizare a ideii de valoare literară. Care sunt criteriile sale? Cine o definește și o impune? Este concluzia firească a disputei, evocată anterior, dintre literatura *canonică/noncanonică.*

La sfârșitul secolului 20, problema poate fi, dacă nu rezolvată definitiv, cel puțin formulată cu claritate. Pentru a ne restrânge doar la domeniul strict al literaturii, câteva concluzii sfârșesc prin a se impune. Mai întâi, o revendicare energică a dreptului la existență și a unei astfel de literaturi, atestată de altfel de întreaga istorie literară. Studiile – foarte numeroase – care-i sunt consacrate reprezintă, în mod evident, și o astfel de recunoaștere. Apoi, existența obiectivă a unei *minderwertige Literatur*[62], a unei "literaturi de mică valoare", care nu înseamnă neapărat și o literatură lipsită de orice valoare. Chiar dacă valoarea recunoscută ca "literară" este "minimă", redusă (*geringwertig*), "joasă" (*nieder*) etc., alte valori sunt totuși prezente și, în destule împrejurări, ele sunt chiar legitime.

Cu alte cuvinte, este pus în discuție și contestat – implicit sau explicit – doar exclusivismul valorii estetice. Realizările estetice se întrepătrund cu

elemente extraestetice. *Madame Bovary* este şi o capodoperă literară şi o critică implicită a micii burghezii franceze provinciale. Un exemplu dintr-o sută. Intervine ierarhia strictă şi deci radicalismul recunoaşterii numai a două literaturi: "proastă" ("foarte citită") şi "bună" ("necitită"). O butadă a criticii franceze (J. Paulhan, J.-P. Sartre), declarată pe drept cuvânt de R. Wellek ca "extravagantă"[63]. Incontestabil că există "prostul gust literar", *Kitsch*-ul literar, antologii de "literatură proastă", *schlechte Geschichte, mauvaise littérature* etc. Amploarea fenomenului, cauzalitatea şi efectele sale atrag însă nu mai puţin atenţia. Studiile extrem de numeroase pe această temă nu reprezintă, propriu-zis, o justificare, ci legitimarea strict obiectivă a unei realităţi incontestabile a epocii. Conştiinţa literară devine mai elastică, mai tolerantă, mai "înţelegătoare". La sfârşitul secolului 20, ea include, în proporţii variabile, în "postmodernitatea" sa foarte confortabilă, toate criteriile.

Indicii de relativizare a ierarhiei *major/minor*, de depreciere, negare sau chiar de ignorare a valorii literare puteau fi observate chiar şi în disciplina, foarte specializată, a esteticii. B. Croce (1901), încă în *Estetica* sa (XVII), dădea un astfel de semnal. Alternativa fundamentală este *artă/nonartă, poezie/nonpoezie*. Şi în sfera poeziei, arta poetică este "totdeauna mare". Indiferent de cantitatea fragmentelor poetice raportate la totalitatea operei. În paginile lor frumoase, aşa-zişii "minori" nu sunt nici mai "minori", nici mai "majori", decât alţi scriitori[64]. Estetica fenomenologică (R. Ingarden, 1931[65]) şi, în general, "ştiinţa generală a artei", elimină din preocupările sale ideea de valoare şi deci de ierarhie literară valorică. Cercetările despre *literatura de masă, Unterhaltungsroman* etc., concepute în această perspectivă, ajung la concluzia că o astfel de literatură este, într-adevăr, marginal-estetică, nu şi integral inestetică. Deci la periferia "literaturii frumoase", nu însă şi total în afara sa. "Romanul popular", de mare audienţă, provoacă o adevărată "criză" estetică, prin perturbarea criteriilor clasice, încă în secolul trecut[66]. Chiar dacă situată în josul ierarhiei, *literatura populară* are şi ea valoarea "sa" estetică etc. Punct de vedere general admis.

Se poate reţine, ca o concluzie, totala relativizare a "esteticului" (în ordinea literară: *belles lettres,* "literatura frumoasă", "literatura poetică", "arta literară"), la sfârşitul secolului 20. El demonstrează, din plin, caracterul istorico-social ca fundamental *background* al acestor clasificări. Cel puţin în zona unde astfel de reflexii şi cercetări sunt şi actuale şi competente. Condiţiile "clasice" (ficţiune, imitaţie etc.) sunt de asemenea intens puse în discuţie. Ierarhizarea literaturii în funcţie de aceste criterii tradiţionale este şi contestată şi contestabilă. În definitiv, de ce G. Simenon (foarte gustat de A. Gide, de exemplu) n-ar fi cel puţin acceptabil? Sunt aduse, în mod curent, patru categorii de argumente. Ele rezumă totalitatea dezbaterilor şi

controverselor, evocate anterior în legătură cu *literatura de masă* (literatura "bună"/"marea masă a scrierilor") şi *subliteratura.*

1. Judecata estetică sau de "gust" este fundamental subiectivă, iraţională, nemotivată. Îţi "place" sau "nu-ţi place" o operă literară. Toate argumentele invocate a *posteriori* sunt de ordinul prejudecăţilor, convenţiilor, canoanelor, raţionamentelor, asociaţiilor culturale, educaţiei literare etc. O reacţie spontană esenţial indemonstrabilă.

2. Judecata estetică, prin definiţie subiectivă, presupune şi un preconcept, care este produsul unei anumite tradiţii şi educaţii culturale şi literare. El se modifică în funcţie de evoluţia şi conţinutul acestor tradiţii. Tendinţa sa este de continuă dilatare. Dacă literaritatea există în orice fel de texte, chiar şi cea mai joasă subliteratură poate fi, măcar parţial, legitimată. O a doua tendinţă este uzura, sclerozarea, banalizarea clişeelor şi normelor literare de orice tip. O a treia, în sfârşit, este de a respecta, la fiecare nivel al literaturii, "regula jocului": fiecare, operă sau gen literar să realizeze ceea ce-şi propune: să fie un bun *Trivialroman,* o bună *Unterhaltungsliteratur* şi, bineînţeles, o bună operă literar-artistică. Să respecte, cu alte cuvinte, pseudo-norma latentă a fiecărei opere sau gen în parte. Iar aceasta este percepută iniţial-intuitiv prin criteriul satisfacerii imediate a "plăcerii". Toate celelalte consideraţii, care vor s-o justifice, sunt ulterioare şi nefundamentale. Definiţia "esteticului literar" este deci convenţională, variabilă, în mod inevitabil.

3. Organizarea şi instituţionalizarea acestor convenţii (clasicizare, academism etc.), sub formă de canoane, reprezintă aspectul dogmatic şi represiv al valorii "estetice". Este chiar o formă de "cenzură". Ea tinde să se impună autoritar, resimţită ca intolerantă. De unde şi revolta constantă, endemică, împotriva canoanelor, din partea avangardelor de toate categoriile. După al doilea război mondial, intervine şi un puternic factor ideologic: canoanele reprezintă instituţionalizarea marilor cărţi europene, "primatul european şi occidental al literaturii superioare" (*maggiore*)[67]. Lumea a treia, mişcarea decolonizării etc. nu mai acceptă această dominare spirituală. Policentrismul înlocuieşte eurocentrismul şi deci autoritatea unică a valorilor europene, în general occidentale.

4. Verificarea şi validarea valorilor literare se face doar în timp, prin judecăţile de gust personale, ale unei elite, sau canonice, ale instituţiei literare. Între aceste două serii nu există nici o identitate, de regulă doar o contradicţie. Cu cât instituţia literară este mai bine organizată, cu atât ea este mai riguroasă şi mai severă. S-a şi spus, de altfel, că "că nu există literatură veche şi modernă, ci doar eternă şi trecătoare" (Ernst von Feuchtersleben)[A4]. "Eternitatea" constă în continua "redescoperire" (şi deci valorificare) pe o latură sau alta a unui clasic (gen *Shakespeare contemporanul nostrú* de Jan Kott). Procesul este favorizat de polisemia structurală a operei literare,

calitate pusă bine în evidență în aceeași perioadă. Oricând poate fi descoperită o "nouă" semnificație a unei opere.

5. Gustul și lectura masei nu mai pot fi ignorate, bagatelizate, negate integral. Un fenomen ce tinde să devină global nu poate fi anulat numai prin criterii teoretico-dogmatice. Procesul "desacralizării" se generalizează. Literatura de consum este prin definiție "bună" pentru cei ce "consumă" această literatură. Deci, din nou, extrema relativizare a valorii literare. Ea tinde să se confunde cu orice act de "comunicare" prin *media*. În cazul literaturii scrise: romane polițiste, de spionaj, *S.F.*, *thrillers* etc. Evidențele sfârșesc prin a fi recunoscute: se citește pentru tot felul de motive: evaziune, destindere, curiozitate, argumente intelectuale etc. Toate legitime în planul lor. Masa ignoră sau elimină, în felul acesta, criteriul estetic, valoric, canonic, unic. Un alt aspect, perceput cu tot mai multă claritate, este tendința de egalizare și nivelare între motivația și calitatea lecturii "masei" și a "elitei". *Mass media* nivelează în mod inevitabil. Chiar și unii esteți, aparent în stil paradoxal, afirmă că "literatura bună este destul de comună" (J.L. Borges)[68]. Deci perceptibilă, asimilabilă, receptată pe scară largă, resimțită ca un fenomen deloc excepțional.

8. Intervine, bineînțeles, pe întreaga durată a secolului 20, și un întreg proces de reactualizare, dar și de eroziune, de perimare tot mai evidentă, a celor mai clasice criterii de diferențiere literară: *orală/scrisă, sacră/profană, cultă/incultă*. În general, în lumea modernă (ne reamintim și de René Guénon, *Le règne de la quantité et les signes du temps*, 1945), criteriul *cantității* depășește și adesea chiar elimină criteriul *calității*. Enormele tiraje "subliterare" ale atâtor "colecții" editoriale populare sunt, în această ordine de idei, un argument de bază. Toate cadrele profund tradiționale ale literaturii, de fapt supra sau extra-literare, trec pe un plan secund, tot mai subminate și "laicizate". *Subliteratura* se instalează cu regularitate în zona de subsol a ideilor despre literatură. Dar evocarea acestui proces n-ar face decât să reia, într-un alt registru, totalitatea realităților și ideilor trecute în revistă. Documentarea *Biografiei* noastre – deja foarte încărcată – s-ar îmbogăți în mod inutil și redundant.

*

Semn de evidentă subdezvoltare teoretico-literară: problema *subliteraturii* începe să fie discutată și definită, în critica română, în termeni moderni, abia în ultimii ani. Până atunci se întrevăd doar anticipări ocazionale și accepții tradiționale, în general negative. Fără îndoială, ideea de ierarhie literară, superioară și inferioară, a existat din plin fie și prin implicație. De oarecare claritate și fermitate se bucură, mai ales, în critică, ideile lui T. Maiorescu, pentru care literatura "înaltă" este sinonimă cu

realizarea sa estetică, şi, în teoria poeziei, concepţia lui Al. Macedonski. El este apologetul poeziei aulice, sacralizate, elitiste, sustrase poluării "profane"[69]. "Subliteratura" în această perspectivă – chiar dacă nu-i numită astfel – este (sau ar fi) întreaga zonă a literaturii curente, accesibilă vulgului, disprețuită tocmai din această cauză.

Sensul tradiţional şi convenţional, elogios sau depreciativ, al ideii de "major" şi "minor" se observă foarte bine în studiile de tip istorico-academic şi în polemici. N. Iorga scrie, de pildă, despre *La littérature populaire source de haute littérature* (1925)[70], despre *Les arts mineurs en Roumanie* (I, II, 1934-1936): icoane, argintării, miniaturi, sculpturi în lemn, ţesături. Contribuţiile sale pe această temă sunt numeroase. Este o preocupare pe care o regăsim ulterior, oarecum anacronic (ne aflăm în timpul războiului) şi în paginile *Revistei Cercului Literar* (Sibiu, I, 5, 1945).

În marea presă a făcut senzaţie, la timpul său, articolul-pamflet al lui N. Davidescu: *D. Tudor Arghezi ca poet minor* (*Vremea,* 23, 30 mai 1937). Lipsit deci de valoare, supralicitat. Noţiunea este asociată, în publicistică, ideii de superficialitate, industrie literară, maculaturii. Contra "literaturii negustorie" se pronunţă şi P. Istrati[71]. O înţelegere reală pentru acest tip de literatură nu întâlnim, de fapt, decât la M. Ralea, care făcea chiar elogiul *literaturii de senzaţie*[72], al literaturii "proaste" în general, fiind adept şi al publicităţii: "Valoarea şi reclama pot să coexiste". Şi Paul Zarifopol ştie (şi are dreptate) că există şi o "literatură distractivă de nivel superior"[73], dar şi "scribi de calitate joasă". Proporţia dintre aceste categorii este totdeauna în favoarea celei din urmă. Tot atunci, o definiţie şi chiar o legitimare a scriitorilor minori, definiţi de Vladimir Streinu "Scriitori monodişti" (*Pagini de critică literară,* 1938).

Ne aflăm în perioada în care cultura română, prin "noua generaţie" (mai ales), suferă de un acut şi dureros complex de inferioritate. Cultura română este resimţită – obiectiv şi din plin – ca iremediabil şi culpabil "minoră". Deci periferică, provincială, inferioară valoric. Soluţiile acestei crize profunde sunt tipice, într-adevăr, pentru o spiritualitate efectiv minoră. O realitate incontestabilă, cel puţin între cele două războaie. Lucian Blaga propune însă reabilitarea termenului de "minor", căruia îi dă o accepţie pur tipologică, de "copilărie" spirituală eternă ("autenticitate", "cosmo-centrismul satului" etc.; *Cultură minoră şi cultură majoră,* în: *Geneza metaforei şi sensul culturii,* 1937). E. M. Cioran, dimpotrivă, nu acceptă acest statut rural, idealizat la exces, absurd-ostil culturii majore ("Cultura majoră îl îndepărtează (pe om) şi-l înstrăinează de rânduielile firei")[74]. Pe bună dreptate, în *Schimbarea la faţă a României* (1936), el se revoltă: "Noi nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei". Se pronunţă pentru o cultură şi civilizaţie citadină. Cultura majoră nu este, în nici un caz, folclorică, etnografică,

pitorească. România nu poate rămâne doar o simplă rezervaţie folclorică.

Şi mai tristă este poziţia profund resemnată, plângăreaţă, a lui C. Noica. După el (într-un text din 1943) alternativa ar fi irezolvabilă: "Tensiunea interioară a culturii române devine: să te pierzi în creaţia anonimă care nu dă o cultură majoră, sau să râvneşti către creaţia personală care e umbra culturii majore"[75]. Sofismul este însă izbitor: unde "scrie" că o "creaţie personală" a unui creator român, este damnată să fie şi să vegeteze iremediabil, la infinit, doar în "umbra" unei "culturi majore"? Şi de ce "creaţia personală" a unui "român" nu s-ar ridica şi ea la universalitate? N-ar spune ceva, cândva, undeva pe glob, omului universal de pretutindeni? Şi că ea n-ar putea avea chiar şi aspiraţii şi dimensiuni enorme, gigantice etc.? Acest complex al "minoratului etern" este imposibil de acceptat.

În mod regretabil, o astfel de resemnare de tip "mioritic" este teoretizată şi mai târziu în *Rostirea filozofică românească* (1970): "Trecerea în minor... demersul acesta intim al fiinţei noastre te poate uneori întrista, ca fiind o scădere". Consolarea că "minoră cum poate încă părea, cultura noastră, în întregul ei, are *trei deschideri către universal"* (total fanteziste de altfel: "presocratici", "Orient", "Goethe") este şi imaginară şi irealistă. Singura soluţie constructivă şi realistă este nu numai afirmată, dar şi pusă în practică de E.M. Cioran, E. Ionesco, Mircea Eliade: realizarea printr-o operă masivă, într-o limbă de circulaţie internaţională. "Major" – în era comunicaţiilor globale – înseamnă nu numai creaţie "absolută", în orice caz durabilă, dar şi de circulaţie şi recunoaştere universală, *i.e.*, cu tendinţa de a fi pretutindeni acceptată. Revolta împotriva limitării la o "cultură de tip provincial" este, în cazul lui Mircea Eliade, chiar un eveniment esenţial de ordin autobiografic[76].

Aspiraţia spre o cultură literară majoră, respectiv o literatură "adevărată", "mare", "înaltă", se observă cel mai bine, în aceeaşi perioadă, la G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). El respinge, din perspectiva creaţiei exclusiv "absolute" (problema valorii *şi* de circulaţie nu este nici măcar întrevăzută), în termeni radicali, adesea violenţi, literatura lui Urmuz. Cezar Petrescu este desfiinţat. "Romanul popular", scris doar pentru "vulg", este privit cu dispreţ. Din care cauză, *subliteratura* este eliminată dintr-un condei şi în termeni fără apel. Dispreţul criticului este infinit pentru "sutele de foiletonişti... de confecţionatori de pagini de citit o singură dată". "Producătorul de literatură pentru vagonul de dormit" îi inspiră o repulsie totală. Nu există nici cea mai vagă urmă de înţelegere pentru o astfel de literatură. La G. Călinescu, întâlnim negaţia sa românească maximă, refuzul elitist cel mai intransigent. El este, sau mai bine spus era convins (căci după 1945 unghiul de percepţie se schimbă oportunist, în mod radical), că doar "doisprezece oameni fini... formează conştiinţa estetică a unei epoci". Apoi... *P.C.R.* şi dictatura

proletariatului vor înlocui această elită şi vor prelua cu mare succes nobila sarcină a fixării definitive a ierarhiei literare.

Ceea ce duce, timp de decenii, la completa eliminare şi negare, cel puţin conceptual-teoretică, a ideii de *subliteratură*. În forma sa occidentală, ea este "demascată" cu insistenţă şi asimilată – invariabil – *kitsch*-ului cel mai periculos şi respingător. Un produs tipic al societăţii occidentale decadente şi imperialiste. De unde şi culegeri de pseudo-"studii" polemice: *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, apărută de altfel la "Editura Politică" (1973). Nu lipsesc nici încercări compilative de "explicare" a fenomenului (Gavril Máté, *Universul Kitschului*, 1985) şi chiar şi o pretins abilă confiscare "şmecherească" a lui I.L. Caragiale ca... precursor al criticii acestui fenomen pseudo-estetic (Ştefan Cazimir, *I.L.Caragiale faţă cu kitschul*, 1988). Deci un glorios "precursor" al *Agitprop*-ului...

Aceasta ar fi faţa "oficială" a respingerii *subliteraturii*. Într-o zonă de penumbră şi într-o perioadă de relativă liberalizare, sub presiunea tot mai apăsată a "noii critici", ideea cunoaşte, din fericire, şi o minimă circulaţie. Dar totdeauna prost notată, prin conotaţii negative (de ex. Al. Călinescu: "literatură de *bas-étage*"). Foarte rar se recunoaşte, totuşi, că alături de "literatura de creaţie" există şi o "literatură de consum" (Paul Cornea, de pildă). Şi mai rar – eveniment de fapt unic – s-a putut face (de către Iordan Chimet, în 1986: "A fost odată un *western*") chiar şi elogiul genului *western* american[77]. Manifestare, singulară, foarte meritorie, inclusiv de "rezistenţă culturală" indirectă.

Schimbările fundamentale de după 1989, care fac posibilă formarea unui nou tip de societate, orientată tot mai mult spre consum, spre *leisure*, spre *media*, spre publicitate etc. modifică – în mod radical – şi definiţia ideii de cultură, inclusiv de literatură. Şi, implicit sau explicit, mişcarea de idei a epocii readuce în discuţie în termeni obiectivi şi statutul ideii de *subliteratură*. Ea este recunoscută, ca un fenomen real, inevitabil, cu funcţionalitate specifică şi deci, în esenţă, reabilitată. Încep să se facă distincţii necesare: "Eu disting *incultura* de *pseudocultură* sau *subcultură*" (N. Manolescu)[A5]. Identificarea şi egalizarea, în sens negativ a ultimilor doi termeni nu este însă întru totul justificată. Mai aproape de adevăr este o altă opinie: "Această nouă cultură a mediilor de comunicare nu este o subcultură şi reflectă ceva extrem de profund din fiinţa noastră prezentă, şi anume un nou mod de a fi viu" (H. -R. Patapievici)[78]. Ceea ce este foarte adevărat. Bineînţeles că se menţin şi vechi rezistenţe, de pildă împotriva *kitsch*-ului[79]. Şi, cu o nuanţă foarte apăsată de critică ideologică, sunt declaraţi mostre tipice de "subliteratură" şi toţi *Psalmii bisericii leniniste* (G. Pruteanu). Se are în vedere antologia critică a lui E. Negrici (un adevărat document de epocă): *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă* (1995).

Lipseşte încă, bineînţeles, şi tradiţia şi asimilarea în adâncime a unei noţiuni literare "noi", ca şi cunoaşterea sistematică, pe plan internaţional, a problemei (deloc simple) a *subliteraturii*. Se constată, deocamdată, doar scurte articole, bine orientate, introductive (Romul Munteanu: *Subliteratura*, 1994)[80]. O punere în discuţie şi din partea noastră, în termeni esenţiali, a eternei controverse: *Canon sau personalitate literară?* (1992). Am amintit, fugitiv, de problema *subliteraturii*, ierarhizărilor şi valorificărilor literare şi în alte texte din *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română* (1996).

Oricât ar părea de paradoxal, poate cea mai lucidă definiţie a producerii literaturii sub toate formele, în condiţiile actuale ale pieţei literare, vine însă din partea nu a unui critic, ci a unui scriitor, N. Breban, ce-i drept cu experienţă (mai rară la noi) a editurii şi publicisticii străine: "Publicarea este un act al valorii. Desfacerea mărfii. Nu e cum cred unii: «Nu mă interesează publicul». Dacă nu te interesează publicul nu eşti scriitor. N-ai vocaţie de scriitor". La fel de judicioasă, în esenţă, este şi enumerarea celor "trei factori care dau valoarea: cel dintâi e critica de specialitate, cei şapte-opt critici puternici, prestigioşi într-o cultură... doi este publicul, şi trei, timpul"[81]. Evident şi "publicul" şi "timpul" sunt noţiuni ce trebuie definite şi descrise pe larg (tiraje, ediţii, exemplare vândute, traduceri, premii, intrarea în manualul şcolar, lucrări de referinţă, enciclopedii, istorii literare etc.). În orice caz, mitul criticului unic "proprietar" al valorii a apus chiar şi la un scriitor cu un simţ deosebit al relaţiilor şi publicităţii literare personale. Conştiinţa sa este mult mai modernă decât a cronicarului tradiţional, pretins de "autoritate", care doar vegetează în reviste de foarte mic tiraj şi foarte puţin citite. Deci fără "public". Fenomenul recepţiei literare nu mai poate fi eliminat în orice caz din discuţie. S-a şi spus, de altfel, şi încă de mult, că *Tout le monde a plus d'esprit que Monsieur Voltaire*. Şi acest "spirit" conferă *subliteraturii*, inclusiv româneşti, şi "titlurile" sale. Câte sunt...

Merită semnalată, în sfârşit, şi noua orientare a eseisticii şi criticii actuale, cu experienţă internaţională şi orientată de izvoare moderne. Sorin Antohi (*Utopica. Studii asupra imaginarului social*, 1991, carte cu apariţie "întârziată") pune în bună lumină relaţia dintre "utopie" şi *science fiction*. Liviu Antonesei prevede "o explozie a subliteraturii"[82], perspicacitate remarcabilă. Foarte importantă şi semnificativă pentru contextul românesc este şi disocierea precisă a lui Stelian Tănase: "Subcultura de tip urban se opune aceleia rurale...". "Subcultura de tip urban este deschisă experienţelor pluraliste, toleranţei, convieţuirii cu persoane şi grupuri diferite ca opţiuni" (1993[83]). Sunt înregistrate (după politologi occidentali) de către Dan Pavel şi posibile obiecţii: "...Nivelarea culturii aparţine pericolelor democraţiei. Democraţiei nu-i place să accepte că există diferenţe între "înalt" şi "jos", în cultură, că există deci o *cultură înaltă* şi *cultură joasă* – dimpotrivă..."[84]

Existenţa "subculturii" occidentale este pusă în discuţie, fugitiv, şi de Ştefan Borbély (1998[85]). O remarcabilă apologie, în sfârşit, a subliteraturii (respectiv a romanului popular) la un scriitor lucid şi inteligent, Costache Olăreanu (1998)[86]. El invocă şi "exemplul lui Petru Popescu şi al altora, ale căror romane cunosc tiraje de nevisat astăzi de romancierii români din ţară... , mai totdeauna ocultat". Încă o dovadă de evoluţie remarcabilă a conştiinţei literare româneşti.

6. PARALITERATURA

Apropiată ca sens de *literatura de masă* şi de *subliteratură*, ideea de *paraliteratură* pare în acelaşi timp să le dubleze şi chiar să se confunde, adesea, cu aceste noţiuni. În orice caz, intensificarea studiilor "paraliterare" se produce abia din deceniile şase şi şapte ale secolului. Un moment de referinţă îl reprezintă, fără îndoială, decada de dezbateri *Entretiens sur la paralittérature*, (1[-er] septembre-10 septembre 1967, a "Centrului Cultural Internaţional de la Cerisy-la-Sale"). Dar termenul nu este definit cu rigoare. Şi, în ciuda unei circulaţii insistente, confuziile, de fapt, sporesc. Ultima, nouă şi importantă accepţie a *literaturii*, apărută în secolul 20, îşi aşteaptă încă o deplină sistematizare şi clarificare.

1. Problemă, în primul rând, bineînţeles, de terminologie (dar nu numai), *paraliteratura* include în etimologia sa două sensuri de bază. Etimonul gr. *para* are un dublu sens. Cel dintâi înseamnă "alături" sau "aproape de", "pe lângă", "în afară", "în jurul" a ceva. Ideea de vecinătate, marginalitate, periferie şi, prin implicaţie, de depărtare sau chiar degradare a unui model este deci inclusă. Unele ambiguităţi sunt inevitabile. Dacă traducem gr. *para* prin fr. *le long de*, ideea de continuitate nu poate fi exclusă. Şi o dată cu ea şi perpetuarea unor numeroase elemente ale definiţiei "clasice" a *literaturii*. Dacă înţelegem însă prin gr. *para, à côté de*, ideea de continuitate devine elastică. Şi o dată cu ea şi diferite posibile asociaţii, suprapuneri şi interferenţe, care tulbură şi mai mult un contur originar imprecis. Ne aflăm, în orice caz, în faţa unui concept foarte extensiv de *literatură*, care elimină orice termen exclusiv[1], radical şi cu o semantică foarte pură.

Numai că etimologia este ceva mai complicată: gr. *para* are, uneori, şi sensul de "opus", de "contra"[2]. Se înţelege deci că *paraliteratura* se opune, structural, unui anume gen de literatură şi, mai precis, modului exemplar, canonic, de literatură. Vocaţia sa ar fi prin urmare, pe această latură, perturbatoare, inconformistă, predispusă la iregularităţi şi chiar la "dizidenţe". În orice caz, definiţia strict etimologică nu oferă nici o claritate. Ceea ce nu înseamnă că ea nu dă şi unele orientări utile, de bază, clarificării conceptuale.

2. Dificultăţile, cele mai multe, se observă în legătură cu prima accepţie: "alături de literatură". Altfel spus: a fi în "marginea" literaturii, nu însă total şi în afara sa. O vecinătate şi proximitate suspecte, eminamente ambigue: vecină, foarte aproape de *literatură* (în sens de "estetică", "artistică", de tip "canonic" etc.). Dar fără să se identifice, să se confunde cu o astfel de literatură potenţial "compromisă", în mod esenţial "clasicizată". De unde, mai multe tipuri de disocieri şi distanţări literare, care slăbesc mult sensul de bază al literaturii. Sunt semne evidente ale crizei definiţiei literaturii, despre care vom vorbi, pe larg, în volumul următor.

O primă categorie de observaţii se referă la separarea de ceea ce se admite, în mod tradiţional, a fi "cultură literară". Deci, prin definiţie, nu cultură, ci semicultură. Sau mai precis: ce fel de cultură[3]? Căci acest atribut nu poate fi total eliminat din discuţie. Un prim sens ar fi, prin urmare, "literatură în marginea culturii literare", "cultivate", intens "şcolarizate". O cultură de "lizieră", de "margine". Este sensul "cel mai cuprinzător dintre toate"[4]. Un altul, tot în sfera periferiei literaturii, vede în *paraliteratură* un fenomen de "preliteratură", lipsit deci de intenţii literare propriu-zise, "prealabil oricărei (forme de) literatură"[5]. Doar o anticipaţie, o preintenţie literară, un "embrion" de literatură (precum în limbă sau în riturile mitologice). Termenul este folosit, în mod cu totul independent şi într-o altă ordine de idei, şi de M. Bahtin[6].

A fi "alături de literatură", "în marginea literaturii" (bineînţeles canonică, recunoscută etc.), un surogat sau un substitut de literatură "adevărată", trimite, în primul rând, la diferite moduri ale *literaturii de masă* ori ale *subliteraturii*. *Paraliteratura* se identifică, în acest caz, cu *literatura marginală*, situată alături de producţia literată, consacrată, curentă. O literatură cu sensuri diferite: în zona de frontieră a marilor literaturi dominante (cazul literaturilor exotice[7]), minore sub toate aspectele, sau "conexe" (în cazul literaturilor de expresie franceză). Dar şi "marginală", prin ieşirea sau contestarea directă a literaturii convenţionale, în marginea istoriei literare tradiţionale (literatura de colportaj, populară, pentru copii, romanul poliţist, *S.F.*[8], etc.). Sunt, de pildă, sensurile predominante în *Encyclopédie de la Pléiade* (III, 1958) şi în alte lucrări de referinţă. Formule învecinate sau sinonime, frecvent folosite, sunt şi "literaturi paralele", "minoritare", "anexe" (*d'appendice)*[9].

Se admite, în acelaşi timp, că fiecare epocă are *paraliteratura* sa, produs istoric prin definiţie. Ea pătrunde, este absorbită sau exploatată şi în mişcările de avangardă[10]. Un mod de a sublinia permanenţa şi vitalitatea acestui gen de literatură. Un altul, este de a pune în lumină aceeaşi realitate prin studiul procedeelor literare, tematice şi tipologice, tipic literare, invariante. Un exemplu, nu foarte strălucit, oferit de "noua critică": *Introduction à la paralittérature* de Daniel Couégnas (1992). Termenul, în acest caz precis, este

folosit la limita locului comun şi a convenţiilor publicistice.

Sensul propriu, în acelaşi timp precis şi modern, defineşte totalitatea combinaţiilor *literei* cu alte sisteme de scriere: imagini, sunete etc. Noi forme de "colaborare" sunt mereu posibile, deschise. Asocierea dintre cuvântul scris şi imagine a fost menţionată şi anterior[A1]. Procedeu, de altfel foarte tradiţional. De unde – sub acest aspect – existenţa unei *paraliteraturi* în esenţă tradiţionale, permanente. Apar, în felul acesta, genuri mixte, figurat vorbind bastarde, adulterine, unde textul scris nu mai joacă, adesea, decât un rol minim, de simplu suport sau pretext. *Litera* nu mai este privilegiată, nici dominantă. În felul acesta, *paraliteratura* integrează şi ceea ce s-a numit, cu un termen devenit curent, evocat şi anterior, *literaturile marginale.* Apare şi un sens extensiv, conex, gen: *La Radio et la Littérature, Cinéma et Littérature,* precum în *Encyclopédie de la Pléiade* (III, 1963) şi în alte lucrări de referinţă din ultimele decenii.

3. Dificultăţile unei "bune" definiţii a *paraliteraturii* rămân, totuşi, mari. Ceea ce alimentează şi scepticismul specialiştilor, mai mult sau mai puţin, în domeniu[11]. Cauza esenţială este interferenţa, cuplarea, asocierea etc. permanentă a elementelor recunoscute (teoretic) ca "literare", cu aspecte definite în general ca "paraliterare". O relaţie reciprocă, instabilă, cu treceri alternative, adesea imprevizibile, de la "una la alta". Nu este deci vorba nici de literatură "propriu-zisă", nici de o formă degradată de literatură, ci doar de elemente comune cu literatura[12] (convenţii, prescripţii retorice sau genologice), dar şi de conexiuni cu domenii total extraliterare (didactice, de pildă).

Rezistenţa terminologiei tradiţionale se dovedeşte, în acelaşi timp, importantă. Tendinţa curentă este de a înţelege prin *paraliteratură* chiar şi literatura *populară,* orală, *distractivă (Unterhaltung, Trivialliteratur, d'intrattenimento* etc.), de *consum* şi de *masă, subliteratura* în general (referinţe numeroase). Aceste aspecte ne sunt bine cunoscute din capitolele anterioare. Se pun astfel în evidenţă oscilări, sinonime şi incertitudini, imprecizii ce subminează statutul – mereu incert – al *paraliteraturii.* Tendinţele din ultima perioadă merg de la prognozele cele mai negative (termenul, de uzaj tranzitoriu, va dispare[13]), la cele mai... optimiste: *paraliteratura* va sfârşi prin a absorbi şi înlocui toţi ceilalţi termeni apropiaţi sau concurenţi. Constatări doar empirico-statistice, care par să confirme această ultimă ipoteză. Frecvenţa *paraliteraturii* este, în orice caz şi de departe, dominantă.

Confuzia sporeşte şi prin apariţia unor termeni concurenţi, folosiţi adesea ca sinonime. *Infraliteratura* ar fi, în felul acesta, un echivalent – frecvent – al *paraliteraturii.* Strict etimologic vorbind, este vorba de fapt de un abuz şi o eroare. *Infra* are sensul de "ascuns", "ocultat" (la rigoare "nepublicat", *lettre morte*)[14]. Deci tot ce poate fi mai contraindicat pentru o

literatură foarte "vizibilă" şi de mare audienţă. Termenul totuşi circulă, este preluat de cercetători serioşi (R. Escarpit, 1965), introdus în triada "paraliterară": *infrastructură, subliteratură, literatură marginală*[15]. Confuzia însă persistă, în ciuda frecvenţei sale, cu o nuanţă, adesea, negativă. *Infraliteratura* ar fi, prin definiţie, literatura "comercială". Se vorbeşte, în cazul romanelor poliţiste proaste, de serie, chiar şi de "infernul infracultural"[16]. La modul figurat, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale,* cuprinde publicaţiile interzise sau retrase din circulaţie, violent *porno,* blasfematorii etc. Sensul "ocult" s-ar potrivi deci mai bine acestei categorii considerate indecente, triviale, "sulfuroase".

"Alături de literatură" defineşte o categorie atât de largă, de permisivă, încât *paraliteratura* eşuează în cele din urmă în zona vastă şi indistinctă a "totalităţii scrierilor" (subînţelege: subestetice). Evoluţie firească, într-un fel, specifică structurii şi "modelului" ideii de literatură. Situaţie, amintită şi anterior, frecventă în aceeaşi perioadă[A2]. Din care cauză, i se preferă, adesea, *paraliteraturii* şi termenul de "text paraliterar". "Textul" nu angajează nici valoric, nici estetic, nici ideologic. În sensul extensiv al ideii de *literatură, paraliteratura* şi totalitatea" literaturii se confundă. Teoria literară, chiar şi cea mai dogmatic marxistă, nu respinge o astfel de soluţie[17]. Ea este acceptată, de altfel, şi în unele *Entretiens sur la paralittérature* (1970). Tot acolo, cu aceeaşi valoare de sinonim totalizant, şi termenul de *literatură funcţională*[18]. Tot ce este scris ar intra deci, chiar şi fără... acte în regulă, în *paraliteratură.* Termen, în orice caz, foarte elastic, comod, nepretenţios, de expedient în orice caz.

4. Ideea de *paraliteratură* readuce în mod inevitabil în discuţie, în aceeaşi perioadă, şi sinonimul său, poate cel mai frecvent ("paraliteratura sau subliteratura")[19], evocat pe larg în capitolul anterior: *subliteratura,* dar, în sensul cel mai negativ al cuvântului. Ierarhia tradiţională *sus/jos* în literatură reapare şi se aplică din plin şi *subliteraturii*[20], prin excelenţă "joasă". Termenul tinde deci să definească aspectele cele mai negative ale *literaturii.* Lipsa integrală de valoare, "degradarea" (*abatardissement*[21]) literară maximă, o caracterizează în mod definitiv şi iremediabil. O convingere foarte generalizată în studiile consacrate *paraliteraturii.*

Acest sens negativ oferă indicii precise şi despre criza şi contestarea, negarea directă, deschisă, a ideii de literatură, după cum vom vedea, pe larg, în volumul următor. *Paraliteratura* devine în felul acesta o formă precursoare, anticipativă, a ideii de *antiliteratură.* În acelaşi timp şi un argument foarte serios pentru dilatarea şi extensiunea, la limita maximă, a ideii însăşi de *literatură.* Fenomenul este caracteristic pentru orientarea spiritului literar, predominant occidental, şi în a doua jumătate a secolului nostru.

Rezistenţa din partea "esteţilor" împotriva *subliteraturii* este declarată şi

generală. În *Entretiens sur la paralittérature*, accepţia de "literatură proastă" (*mauvaise littérature*) este frecventă. Ea este răspândită atât printre scriitori, unii importanţi, ca Proust (foarte distant cu specia *écrivain écrivassier*), cât şi pentru simplii profesionişti: "Trebuie să ai o a doua meserie sau să faci paraliteratură". A scrie pentru radio, de pildă, "este foarte rentabil, dar (în domeniul) extra-literar"[22]. Criticii, la rândul lor, invocă şi ei argumentele cunoscute: literatură fără valoare, contestată, "nerecunoscută, neconsacrată"[23], pierdută în masa producţiei editate", cu care – de fapt şi de cele mai multe ori – ea se confundă.

5. O concluzie se desprinde cu claritate după parcurgerea întregului material documentar al epocii. Chiar dacă ideea de *paraliteratură* este în general admisă, acceptată şi de mare circulaţie, ea rămâne, în continuare – am spune în mod inevitabil – o idee nesigură, incertă, în *criză* permanentă. Este efectul unei duble tendinţe interne, contradictorii. *Paraliteratura* repetă, de fapt, la acest capitol, situaţia *literaturii de masă* şi a *subliteraturii*. Relaţiile sale cu *literatura* propriu-zisă sunt şi rămân profund ambigue, oscilante, adesea contradictorii. O situaţie ce contribuie, din plin, la criza definiţiei literaturii, pe care o vom privi sub toate aspectele la timpul său.

Pe de o parte, se constată o tendinţa generală de disociere netă, radicală, de "adevărata literatură". *Paraliteratura* este, evident, "altceva" decât literatura propriu-zisă, recunoscută ca atare. Sensul este, în mod vădit, negativ: declasare, ieşire din normă, negare a modului canonic. Sau, în tot cazul, revendicarea unui regim şi a unui spaţiu literar special, tolerabil, legitim în felul său, dar inferior prin definiţie. În *Entretiens...* şi alte studii, problema este aproape obsedantă (şi pe bună dreptate). Dar imediat reapar şi eternele întrebări şi, bineînţeles, "contestaţii": cine decide, de fapt, ce este "adevărata literatură"? Se poate stabili un adevărat "model" sau un "canon"[24] al *paraliteraturii?* Este deci operantă, în acest caz precis, distincţia *écrivain/écrivant?* Criteriile rămân, de fapt, convenţionale, contextuale, social-culturale sau, dimpotrivă, foarte tehnice, cu distincţii specioase, lingvistico-semiotice. Un model în şase puncte (Daniel Couégnas) reprezintă un efort ilustrativ în această direcţie. Se reia şi doar se parafrazează, de fapt, modelul lingvistic al lui R. Jakobson[25].

Că *paraliteratura* are o legătură intrinsecă şi permanentă cu *litera* şi cu anume categorii de *texte* este indiscutabil. Când vom menţiona, în continuare, genurile recunoscute ca "paraliterare", acest fapt va reieşi în evidenţă cu şi mai mare claritate. Elemente de "literaritate" pot fi deci detectate, într-o proporţie oarecare, în orice operă paraliterară. Pentru a nu mai aminti şi de unele aspecte literare clasice: imaginaţia, fantezia, evaziunea, imitaţia etc. Orice "pact", "cod" sau "contract" de lectură a masei produselor paraliterare presupune, pe de altă parte, un preconcept despre *literatură*. El are tendinţa

de a recupera *paraliteratura*, pe cât posibil, în totalitate. Ceea ce se opune, pe de o parte, evidenţelor; pe de alta, unor consideraţii şi obiecţii teoretice (şi chiar practice) nu mai puţin îndreptăţite.

Este cazul de a ne reaminti (şi studiile cele mai riguroase pe această temă o şi fac): sensul tare al gr. *para* este a fi "alături", *à côté*. Deci alături, în marginea *literaturii*, respectiv a "literaturii cultivate", a "mijloacelor de expresie strict literare", nu însă şi integral în afara lor. Ne aflăm deci într-o zonă-limită, destul de confuză teoretic, în care *paraliteratura* este resimţită ca atare (altfel spus în afara rigorilor literare stricte), dar nu şi exclusă total din "literatură". O formă de expresie cvasi-literară, tranzitorie, fugitivă, de consum şi de uzură imediată, degradată şi mai ales total neconvenţională. Este, în cel mai propriu sens al cuvântului, o "altă literatură". Recunoaşterea existenţei sale constituie, în mod netăgăduit, una din achiziţiile importante ale conştiinţei literare din a doua jumătate a secolului 20.

Criza şi – în orice caz – marea incertitudine a ideii de *paraliteratură* are însă şi alte aspecte. Unele au un sens diametral opus tendinţelor evocate anterior. La antipodul disocierii, se observă o mişcare de integrare, de recuperare a *paraliteraturii*. Elemente paraliterare, "picareşti", "intră" în literatura clasică (Defoe, Fielding, Smollett). În felul acesta, paraliteratura se literaturizează prin clasici. Ea fusese semnalată încă din deceniul trei de formaliştii ruşi (I. Tânianov) şi participanţii la *Entretiens...* (şi alte studii) nu fac decât să-i parafrazeze (şi nu o dată). Nici o originalitate la acest capitol. Procesul de absorbţie, urmat de o mare dilatare a ideii de *literatură* (şi în general de artă) oferă, pe un plan, un bun exemplu de felul cum, în ultimele decenii ale secolului, se şterg graniţele canonice ale *literaturii*. Ideea de "gen literar" se lărgeşte şi ea în mod considerabil, iar ideea de *artă* este în plină metamorfoză.

Fenomenul a fost observat cu insistenţă[26]. În timp ce *literatura* se opune, în mod fundamental, ideii de stereotip, orice "capodoperă" a *literaturii de masă* şi a *paraliteraturii* devine... propriul său stereotip[27]. Ideea de "canon", "exemplar", "model" etc. poate deci să se multiplice la infinit, să se pulverizeze. Ceea ce duce, practic şi teoretic, la concluzia că spaţiul scris se extinde în toate direcţiile, fără limită. Că se poate scrie *oricum* şi *orice*, improvizat, rapid, nesupravegheat. Că şi o simplă "dactilogramă" poate fi "paraliteratură"[28] etc.

Urmările asupra definiţiei *literaturii* sunt considerabile. Ea devine, în această perspectivă – de largă audienţă în perioada actuală – nu numai extrem de elastică, dar chiar practic imposibilă. În orice caz, nu numai că *paraliteratura* nu mai poate fi definită, printr-o referinţă directă, la *literatură*, dar şi toate determinările sale clasice, tradiţionale (superior/inferior, literatură /poezie, estetic/inestetic, valoare/nonvaloare, originalitate/stereotipie, etc.etc.)

îşi pierd, în esenţă, valabilitatea şi raţiunea. Observaţie, de altfel, curentă, în această zonă a studiilor literare[29]. Diferenţele dintre *paraliteratură* şi "vechea" *literatură* se şterg sau sunt declarate "nedrepte" (*injustes*)[30]. Şi dovada, între altele, că aceasta este situaţia: apare evidentă dificultatea de a defini *paraliteratura* sau, dimpotrivă, se constată existenţa unor definiţii alambicate, complicate, prolixe şi confuze (Dominique Noguez, Daniel Couégnas etc.) de mică utilitate.

Ceea ce nu înseamnă că unele concluzii teoretice valabile n-au putut fi trase şi reţinute. Mai întâi, *paraliteratura* nu mai poate fi exclusă din "literatură" prin nici un fel de ucaz canonic. Apoi, elementele paraliterare sunt infuze peste tot în masa literaturii curente. Mai mult decât atât: în anumite condiţii, o "operă literară" poate deveni "paraliterară" şi invers. Când se elimină, se "taie", dintr-un roman, de pildă (inclusiv poliţist), toate înfloriturile literare, rămâne nu mai puţin acţiunea pură, epicul nud. Iar acesta este intrinsec literar etc. Până la urmă, dacă frontierele dintre literar şi nonliterar, respectiv paraliterar, dispar, "orice este potenţial identic cu orice altceva (în literatură) şi deci totul (intră) într-un singur şi infinit corp (de scrieri)". Concluzie trasă de N. Frye[31] (dar nu numai). Ea are urmări hotărâtoare asupra definiţiei actuale a literaturii, după cum vom vedea în volumul următor.

6. Trecerea în revistă a definiţiilor *genurilor paraliterare*, în accepţiile curente în epocă, face şi mai limpede ceea ce "este" sau "poate fi" *paraliteratura*. Toate aceste genuri sunt produse tipice de "frontieră", interferenţă, colaborare între două sisteme de expresie: cuvânt şi imagine. Ne mişcăm cu dezinvoltură într-o zonă mixtă, de simbioze şi ambiguităţi, unele surprinzătoare, neaşteptate. Şi toate semnele timpului arată că lista este departe de a se încheia. Progresele tehnologiei comunicaţiilor electronice au un cuvânt hotărâtor şi în această privinţă.

În linii foarte generale, ne aflăm în faţa a două categorii de genuri "paraliterare". Distincţie predominant empirică, dar precisă, de reţinut cu oarecare atenţie. Cea dintâi pleacă de la o realitate scoasă în evidenţă, cu deplină claritate, abia în ultimele decenii: elementele "paraliterare" pătrund în toate genurile recunoscute ca specific literare. *Paraliteratura* nu defineşte propriu-zis un gen, ci ea aparţine – în proporţii variabile – tuturor genurilor. De unde lungi enumerări (niciodată exhaustive) de genuri paraliterare, existente în toate studiile specializate, care se integrează cu greutate (şi adesea niciodată) în sistemul genurilor clasice. Criteriul de diferenţiere rămâne, în toate împrejurările, coeficientul de apropiere şi distanţare de literatura zisă "nobilă", "adevărată" (*echt*), "specifică", eminamente "frumoasă", "estetică" etc.

Două genuri, de mare prestigiu, atrag mai ales – din acest punct de vedere – atenţia. Unul este jurnalul intim, după un specialist (Jean Rousset)[32],

"scris în marginea literaturii", deci "paraliterar" prin definiţie. Altul este chiar... critica literară, într-adevăr o "paraliteratură"[33]. Ea parafrazează şi interferează din plin literatura, de la modalităţile cele mai legitime, până la cele mai abuzive. Este chiar de mirare că problema, într-un fel esenţială – cu care noi ne-am întâlnit în toate capitolele consacrate *literaturii cu* şi *despre literatură* ale *Biografiei* noastre – n-a fost încă studiată atent şi în adâncime, "nemţeşte". Într-o relaţie de permanentă mezalianţă, nu o dată resimţită ca suspectă, "în situaţie neregulată", sunt însă şi multe alte genuri paraliterare: de la inocenta "literatură pentru copii", la reportajul cel mai manipulat politico-ideologic: de la literatura de colportaj, romanul foileton, popular, tradiţional, la cel mai modern roman poliţist şi de spionaj, până la teatrul popular, de "masă", în accepţia foarte stângistă a termenului.

Cea de a doua categorie de genuri paraliterare – considerate ca specifice, autentice, acoperă întreaga zonă, în continuă expansiune, a tuturor colaborărilor posibile dintre texte şi imagini. În termeni moderni, tehnici, oarecum pretenţioşi: între mesajul lingvistic şi mesajul iconic. Ne aflăm, din nou, în situaţia de a reaminti "vechimea" şi a unor astfel de procedee. Încă din perioada barocă (şi mai înainte) au apărut "alfabetele umane": litere desenate sub forma unor tipuri umane mai mult sau mai puţin contorsionate. Sunt aşa-numitele "alfabete antropomorfice " (dar şi "zoomorfice"), de care amintesc şi teoreticienii "tipografiilor expresive"[34]. Şi "caligramele", gen Apollinaire, ca şi alte "tablouri poeme" avangardiste, intră, de fapt, în aceeaşi categorie paraliterară. Este, de altfel, binecunoscut că manifestul avangardist, începând cu futurismul italian, a exploatat din plin tehnica afişului publicitar, a reclamelor, ilustraţiilor, inscripţiilor de tip *graffiti*. Ilustraţiile de reviste şi de carte, cu "legende" de predilecţie şocante, provocatoare, izbitoare (de tipul *Terror. Horror Illustrations*, 1976-1978), demonstrează, la fel, persistenţa şi eficienţa imaginii grafice. Se vorbeşte deci greşit doar de "reîntoarcerea imaginii"[35]. Ea, de fapt, n-a dispărut niciodată din câmpul textelor scrise şi tipărite. Ilustrarea operelor literare prin mijloace paraliterare este şi permanentă şi curentă. În *Entretiens...* se discută şi această situaţie. Ceea ce nu înseamnă că rolul imaginii publicitare n-a devenit, într-adevăr, enorm în cultura şi civilizaţia actuală, mai ales occidentală[36].

Genul paraliterar cel mai cunoscut şi popular, de mare succes occidental (în primul rând), este *B.D.*, *la bande dessinée*,"banda desenată": succesiune epică de imagini desenate, însoţite de mici texte (explicative, dialoguri etc.). Foarte curentă, poate şi mai consacrată, este terminologia anglo-saxonă: *Comics, comic strips, comic books, comics literature, balloons.* În alte limbi: *Bildgeschichten, Bildenfortsetzungsgeschichte, fumetti, tebeos.* Deşi primul produs de acest gen datează încă din 1905, abia în deceniile trei şi patru, *B.D.* se "lansează" cu adevărat, în primul rând în Franţa şi SUA, după care cunoaşte o

ascensiune rapidă şi generalizată[37].

Pe de altă parte, din punct de vedere strict "paraliterar", elemente noi nu intervin în definiţia de bază: gen comercial, de mare consum, alături (*à côté*) de producţia literară "clasică". Imaginea prelungeşte textul scris (şi invers): o combinaţie de desen şi cuvinte, produs deci metalingvistic, imediat accesibil, facil, comod, recreativ, la limita infantilismului. *B.D.* dizlocă supremaţia esteticului şi contribuie – involuntar, dar masiv – la subminarea ideii tradiţionale de literatură. Ea cunoaşte propria sa ierarhie, cu opere reuşite, "elitiste" şi ratate, asemenea oricărui alt gen paraliterar. Pretinde chiar titlul de a "noua artă"[38]. Trece drept forma modernă a poveştilor şi imaginilor folclorice. Mulţi cercetători văd în *B.D.* doar un fenomen sociologic şi economic, o problemă a "lecturii de masă". Referinţele extrem de numeroase, sunt o dovadă de cea mai largă audienţă[39]. Problema a fost atinsă, fugitiv, şi de noi, în volumul anterior al acestei *Biografii*[A3].

Câteva note specifice se înscriu în definiţia, în continuă dilatare, a *paraliteraturii*. Dacă este adevărat că "începuturile" (*prémices*) *B.D.* pot fi detectate încă din secolul 13, în China[40], rezultă că genul are şi o mare tradiţie şi o dinamică proprie. Modernele *graffiti*, respectiv americanele *Wall writing*, de autori anonimi, dar nu mai puţin *writers*, studiaţi ca atare (*what people write on walls and why* etc.[41]) exprimă, în forme spontane, "sălbatice", acest impuls grafic elementar, "nonelitist".

Genurile *B.D.* se înscriu în aceeaşi logică, începând cu romanul poliţist şi de spionaj. Privilegiată pare să fie, mai ales, *Science Fiction*, deoarece permite cea mai mare libertate a fanteziei grafice. Predomină în aceste genuri schematismul scenelor-cheie, epicul pur şi stereotipia eroilor. Ei au o identitate arhetipală şi simbolică: de la fantasmele infantile (*Mickey, Popey, Barbarella, Luc Bradefer, Tarzan* etc.) la supererou: geniu al răului (*Mandrake, Batman*) sau, dimpotrivă, care restabileşte dreptatea. Întrupare supremă a binelui, totdeauna triumfător, în spirit invariabil de *happy end* (*Superman, Flash Gordon*)[42]. O anume manipulare satirică, insidioasă, a fost, şi ea, adesea semnalată. *Asterix le Gaulois* are aspecte de mit politic, patriotic. În America de sud, în mediile revoluţionare de stânga, *B.D.* americane sunt resimţite ca o formă de idealizare ale *American dream* sau a lui *American way of life*, evident detestabile etc.

Un alt gen paraliterar – marginal şi în occident, dar necesar a fi luat în consideraţie, în aceeaşi ordine de idei – este *fotoromanul* (*fotonovella, novela grafica, Fotoliteratur*). Un scenariu de fotografii succesive, care pleacă de la şi ilustrează un text, redus la esenţial, simplificat la maximum. Fotografiile constituie, cel puţin în intenţie, "aura poetică", peisagistică, de "atmosferă", a acţiunii[43]. De fapt, un foileton ilustrat, "o povestire fotografică", uneori chiar un reportaj fotografic, apărut odată cu *B.D.*, deci tot la mijlocul secolului.

Gen supus tuturor servituţilor modelor , inclusiv erotografiei, anti-intelectual prin definiţie (ca orice imagine care elimină sistematic textul), aspect tipic al "culturii populare", "culturii de masă". Ea acţionează, s-ar spune, sub imperiul legii minimului efort intelectual, prin privilegierea imaginii în dauna cuvântului şi a ideii. S-a putut deci vorbi chiar de "analfabetismul" acestor *fotonovele*[44].

O altă formă de colaborare paraliterară, mult superioară prin rezultatele obţinute, este relaţia *scenariu-film*. O necesitate obiectivă, indispensabilă, a industriei cinematografice moderne. Orice film are la bază un text "literar" un scenariu scris, "adaptat", "scos" adesea din opere literare celebre, mai ales romane[45]. Se poate vorbi, de altfel, de o afinitate intrinsecă între film şi roman, îndeosebi în sens epic (*western*, roman poliţist, de spionaj etc.; tehnica foiletonului transformat în "serial", *suspense* etc.) şi chiar de influenţă reciprocă (răsturnări de planuri, inversarea cronologiei, efecte de *feedback* etc.), apropiate şi de tehnica "noului roman" (unele indicaţii şi în *Pour un nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, 1963). Noua combinaţie dintre T.V., cinema, fotografie şi literatură – respectiv *light-writing*, viziune, poezie, imaginaţie, imagine – duce chiar la inventarea unui nou termen: *photopoetry* (în sens predominant etimologic: o creaţie prin şi cu imagini, *light*). Ea poate fi, bineînţeles, exploatată şi în direcţie politico-ideologică[46]. O tendinţă, de altfel, constantă a epocii.

Tot de esenţă şi tehnică paraliterară este, în sfârşit, şi colaborarea curentă, intensă, dintre *radio* şi *literatură*. Ea se manifestă în forme variate: foiletoane radiofonice, respectiv (în terminologie engleză) *radio serial drama, soap opera*, scenarii de diferite tipuri scrise special pentru a fi transmise şi "interpretate". Interviul este considerat şi el ca un "gen specific" etc.[47] Se reactualizează, cu acest prilej, şi vechea preocupare retorică a culturii vocii, prin mediatizarea genului oral (relaţia *reading-listening)*. S-a vorbit, din acest motiv, şi de o "literatură pentru necultivaţi" (*unlettered*)[48]. Mai bine spus, pentru "analfabeţi". AU!

*

Introdusă în vocabularul criticii şi teoriei literare româneşti, împreună cu alţi termeni moderni, *paraliteratura* cunoaşte, iniţial, o circulaţie aproximativă, marginală, notabilă abia în ultimele două-trei decenii. Termenul poate fi întâlnit, foarte ocazional, la critici şi istorici literari (Paul Cornea, S. Iosifescu, C. Ungureanu), la esteticieni (V. Maşek, de pildă, despre *paraartă*, în *Mărturia artei*, 1972). Dar, în general, fără mare convingere, folosit într-un sens fie aproximativ, fie negativ. După Eugen Simion, "literatura de călătorie" ar fi "paraliterară". Argumentarea nu este destul de convingătoare[49]. Termenul rămâne oarecum "suspect". Alţii chiar regretă (în 1997!) că "interesul pentru ceea ce constituie de obicei *paraliteratură* tinde

să pună în umbră astăzi literatura propriu-zisă"[50]. Jurnalele intime, memoriile, autobiografiile ar face, deci, un fel de concurenţă neloială "literaturii adevărate". Un studiu aplicat, documentat, urmăreşte totuşi vechimea – şi deci tradiţia legitimă – a paraliteraturii române[51]. Problema a mai fost de altfel semnalată şi în cazul literaturii de senzaţie, de "mistere", cu haiduci şi potere, care a avut publicul său încă din secolul trecut. O notă proastă primeşte (meritat am spune) "paraliteratura", legionară în speţă, din partea lui Leon Volovici[52]. Autorul vorbeşte în cunoştinţă de cauză.

Există, mai ales după 1989, şi un alt tip de recepţie, dar – în mod inevitabil – orientată doar prin informaţii de a doua mână. Apar articole introductive, de sinteză strict publicistică[53], pe de o parte, de îngrijorare pentru *Viitorul culturii scrise* (ecou direct al preocupărilor franceze[54]), de alta. S-ar putea ca primul care foloseşte, la noi, termenul de *paraliteratură* (în legătură cu decada de la Cerisy-la Salle) – şi în aceeaşi ordine de preocupări – să fie G.D. [imisianu?], *Contemporanul*, 46/1967). Întâlnim acelaşi termen, folosit în mod extensiv, de *paraliteratură* critică şi la Aurel Dragoş Munteanu (*Informaţia Capitalei*, 15 mai 1973). Cel mai exemplar şi extins text de acest gen este, în orice caz, *Introducere în teoria lecturii* de Paul Cornea (1988, 1998).

O preocupare, în unele cazuri sistematică şi în spirit efectiv modern, se observă abia în ultimii ani. O surprinzătoare şi documentată *Istorie a benzii desenate româneşti* (gen de cât succes real?) scrie un adevărat specialist: Dodo Niţă (1992). Un fel de "tichie de mărgăritar", totuşi, în perioada ceauşistă. Centenarul *B.D.*, din 1996, este sărbătorit şi în ţara noastră de acelaşi competent entuziast prin *Dicţionarul benzii desenate din România* (1996): "Viaţa şi opera a 100 de autori de benzi desenate: desenatori, scenarişti şi editori, români sau de origine română, publicată în străinătate sau străini publicaţi în România". Activitate oricum foarte marginală. Lucrare nu mai puţin instructivă, în felul său, total neaşteptată. O preocupare puţin curentă, la noi, şi despre "sunetele benzilor desenate" (modul cum sunt "figurate" interjecţiile, onomatopeele etc.[55]). Tot o "premieră" la fel de notabilă, şi în revista *Dilema*, care se ocupă, în spirit inconformist, şi de *Graffiti, Pereţii vorbesc* (IV, 184, 19-25 iulie 1996). După 1989, se observă o activitate "grafică" în expansiune. Contribuţii de Delia Verdeş, Th. Baconsky, Z. Ornea. Preocuparea rămâne însă, cel puţin deocamdată, mai curând marginală, dacă nu excentrică, exotică, în sensul bun al cuvântului. Familiarizarea şi aprofundarea vor veni, cu certitudine, în viitor.

Referințe

CONCEPTELE FUNDAMENTALE

1. LITERATURA NAȚIONALĂ

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 31-34. 2. Henry H.H. Remak, *Il concetto di "nazionale" nella letteratura comparata: pro e contra*, în: *Quaderni di Gaia*, IV, 9, 1995, p. 67. 3. René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; New York, 1956), p. 52. 4. Cristopher Clausen, *"National Literatures" in English. Toward a New Paradigm*, în: *New Literary History*, vol 21, 1, 1994, p. 68. 5. P. Brunel, Cl. Pichois, A..-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (Paris, 1983), p. 78. 6. Joseph Hanse, *Langue littéraire et appartenance nationale*, în: *Actes du IV^e Congrès de l' A.I.L.C.* (The Hague-Paris, 1966), I, p. 374. 7. Karl Vossler, *Aus der Romanischen Welt* (Leipzig., 1940), I, p. 101; idem, *Geist und Kultur der Sprache* (Dobbek Verlag, 1960), pp. 100-121. 8. T.S. Eliot, *On Poetry and Poets* (1943; New York, 1973[10]), p. 8. 9. Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München, 1976), pp. 81-82. 10. De ex. Anthony Burgess, *English Literature. A Survey for Students* (1958; London, 1994[20]), p. 9. 11. Între mulți alții, S. Jeune, *Littérature générale et littérature comparée* (Paris, 1968), p. 11; Hugo Dyserinck, *Zur Problematik der "Nationalliterarischen" Arbeitsmodelle der Komparatistik...*, în: *Integrale Linguistick. Festschrift für Helmut Gipper...* (Amsterdam, 1959),pp. 94-95. 12. Idem, *Komparatistik. Eine Einführung* (Bonn, 1977), p. 94. 13. Henri Giordan, *Un problème de terminologie. Littérature nationale, Littérature dialectale, Littérature ethnique aliénée*, în: *Revue de littérature comparée*, 42, 1, 1968, p. 115, 119, 122. 14. Julius Petersen, *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte?*, în: *D.V.L.G.*, VI (1928), p. 43. 15. Eva Kushner, *Yvan Goll: deux langues, une âme*, în: *Actes du IV^e Congrès de l' A I.L.C.*, I, pp. 576-587. 16. Anton Popović and Francis M. Macri, *Literary Synthesis*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. IV, 2, Spring, 1977, p. 130. 17. Victor Lange, *Nationalliteratur und Weltliteratur*, în: *Weltliteratur*. Hrgb. von Albert Schaefer (München, 1972), p. 23. 18. Karl Vossler, *op. cit.*, I, p. 100. 19. Manfred Gsteiger, *Pourquoi la littérature comparée?*, în: *Etudes de lettres*, 3. 1974, p. 9. 20. *Les Langues du monde...* (Paris, 1952), I, nouv. éd., *Note complementaire sur la statistique des langues*, p. XXIX. 21. François Jost, *Y a t-il une littérature suisse?*, în: *Essais de littérature comparée* (Fribourg, 1964), I, p. 335. 22. Harry Levin, *James Joyce et l'idée de littérature mondiale*, în: *Contexts of Criticism* (Cambridge Mas.-London, 1957), p. 271. 23. Roman Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Discussionsbeiträge* (1937-1964), (Tübingen, 1976), p. 12. 24. Hugo von Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927; Berlin, 1933), p. 12. 25. François Jost, *op. cit.*, I, p. 325. 26. Richard G. Moulton, *World Literature and its Place in General Culture* (New York, 1911), p.

429. **27.** Hermann Gumbel, *Dichtung und Volkstum*, în: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Hrgb. Emil Ermatinger, 1930), pp. 59-88. **28.** Henri Giordan, *op. cit.*, 123-124; A.-J.Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris, 1976), pp. 189-214. **29.** Adolf Bartels, *Heimatkunst*, în: *Was will Literatur?*, Band 1, von 1730-1917 (Padeborn, 1975), pp. 236-243. **30.** Walter Killy, *Zur Geschichte des Deutschen Lesebuchs*, în: *Nationalismus in Germanistik und Dichtung* (Berlin, 1967), p. 68. **31.** Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 378. **32.** François Jost, *op. cit.*, I, p. 337. **33.** Antonio Gramsci, *Letteratura popolare*, în: *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1954), p. 81, 105-106; Jörgen Stender Clausen, *Antonio Gramsci e il concetto di nazionale-popolare*, în: *Revue Romane*, T. VIII, 1-2, 1973, pp. 45-56. **34.** De ex. Jean Hankiss, *Défense et Illustration de la littérature* (Paris, 1936), p. 123,133 sg.; Jean Weisgerber, *Examen critique de la notion de nationalisme et de quelques problèmes qu'elle soulève en histoire littéraire*, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.* (The Hague-Paris, 1966), p. 219, 221-222. **35.** Klaus Vondung, *Völkischnationale und nationalsozialistische Literaturtheorie* (München, 1973), p. 26, 37; Hartmut Böhme, *Nationalliteratur*, în: *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Hrgb. von Diether Krywalski (München, 1974), p. 30. **36.** Charles Maurras, *Critique et poésie* (Paris 1968), p. 35. **37.** Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica* (Bari, 1966), p. 84; precizări şi în René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven and London, 1991), 7, p. 152-153. **38.** Geoffrey H.Hartman, *Beyond Formalism. Literary Essays* 1958-1970 (1976; New Haven and London, 1971), pp. 372-378. **39.** William K. Wimsatt, Jr., Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (London, 1971), p. 187. **40.** A. N. Nikolyukin, *Past and Present Discussions of American National Literature*, în: *New Literary History*, vol. IV, 3, Spring 1973, p. 575, 577. **41.** O.J. Miller, *Vers une approche méthodologique visant l'étude des nouvelles littératures nationales*, în: *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*. Textes réunis par Stéphane Sarkany (Ottawa, 1981), p. 255. **42.** Christopher Clausen, în: *op. cit.*, p. 70. **43.** De ex., S.Marandon, *Les images des peuples*, în: *Revue de psychologie des peuples*, 19 (1964), pp. 8-21; Jean-François Brossaud, *Réflexions méthodologiques sur l'imagologie et l'ethnopsychologie littéraires*, idem, 23, (1968), p. 366-377. **44.** Roger Bastide, *Y a-t-il une crise de la psychologie des peuples?*, idem, 21 (1966), p. 9. **45.** H. J. C. Duijker, N.H. Frijda, *National Character and National Stereotypes* (Amsterdam, 1960), p. 20, 115-137. **46.** Richard G. Moulton, *op. cit.*, p. 8. **47.** René Wellek, *op.cit.*, 4, p. 144; Claus Clüver, *The Difference of Eight Decades: World Literature and the Demise of National Literatures*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35, 1986, p. 15. **48.** A.N. Nikolyukin, *op cit.*, p. 582-583; René Wellek, *op. cit.*, 6, p. 9, 11. **49.** Alfred Kazin, *On Native Grounds* (New York, 1942), p. VIII. **50.** Hartmut Böhme, *op.cit.*, p. 350. **51.** Paul Hazard, *Les Caractères nationaux du lyrisme romantique français*, în: *Quatre études* (New York, 1940), p. 22, 81 etc. **52.** De ex., Henry H.H. Remak *op. cit.*, p. 71. **52 bis.** T.S. Eliot, *American Literature and Language* (1953), în: *To Criticize the Critic* (New York, 1970), p. 52, 56. **53.** Thomas Mann, *Gibt es eine Österreichische Literarur?*, în: *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), B. 10, p. 919. Hsg. Adolf D. Klarmann, *Urbs in Orbe: Austrian Literature between the West and East*, în: *Actes du IV^e ,Congrès de l' A.I.L.C.*, I, p. 445-451. **54.** De ex., Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral* (1965; Lausanne, 1966); Malfred Gsteiger, *La nouvelle*

littérature romande (Münich, 1974; Lausanne-Zürich, 1978); idem, *Littérature et nation en Suisse Romande et en Suisse allémanique*, în: *Revue de littérature comparée*, 4, 1980, pp. 403-410; referinţe numeroase. **55.** De ex., Christopher Clausen, *op. cit.*, pp. 66-67; René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, p. 52. **56.** Roberto Fernández Retamar, *Para una teoria de la literatura hispanoamericana y otros aproximaciones* (La Habana, 1975), p. 72, 85 etc.; Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura y otros estudios de teoria y critica latinoamericana* (Biblioteca columbiana de cultura, 1978), p. 9, 25, 27, 35, 200-201. 204 etc. **57.** A. O. Aldridge, *Discussion*, în: *Neohelicon*, 1,1-2. 1973, p. 149-152. **58.** O.J. Miller, *op. cit.*, pp. 251-280. **59.** Paul Sharrad, *Making Beginnings: Johny Frisbie and Pacific Literature*, în: *New Literary History*, vol. 25, 1, p. 123. **60.** Wlad Godzich, *Emergent Literature and the Field of Comparative Literature*, în: *The Comparative Perspective on Literature. Approches to Theory and Practice*. Ed. and with an Introduction by Clayton Koelb and Susan Noakes (Ithaca and London, 1988), pp. 18-36. **60 bis.** Shailja Sharma, *Race and the National Question in '80s Britain*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 41, 1993, pp. 123-131. **61.** Shirley Geok-lin Lim, *Assaying the Gold: Or, Contesting the Ground of Asian American Authors*, în: *New Literary History*, 1, 1993, pp. 147-169. **62.** Pierre Rivas, *Emergence et différenciation d'une littérature nationale*, în: *Revista de istorie şi teorie literară*, 1-2, 1989, pp. 132-136. **63.** Belindo Edmonson, *Race, Tradition and the Construction of the Carribean Aesthetics*, în: *New Literary History*, vol. 25, 1 1994, pp. 109-120. **64.** Bruce King, *New English Literature*, în: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Coyle, Peter Garsid, Malcom Kelsall and John Peck (1990; London, 1991), pp.1113-1124. **65.** De ex., Albert Gérard, *African Language Literatures. An Introduction to the Literary History of Sub-Saharian Africa* (Washington-Londra, 1981); *Semper Aliquid Novi. Littérature d'Afrique. Mélanges offerts à Albert Gérard*. Ed. par Janos Riesz et Alain Ricard (Tübingen, 1990). **66.** *Littératures d'Afrique noire*, în: *Revue de Littérature comparée*, 3, 1993, pp. 91-108. **67.** *Table ronde internationale sur l'emergence des littératures nationales en Afrique* (Université de Limoges, 1-2, juillet 1983). **68.** De ex., Hans Kohn, *The Age of Nationalism. Its First Era of Global History* (New York, 1962), p. 9. **69.** De ex., Federico Carlos Sainz de Robles, *Nacionalismo*, în: *Ensayo de un Diccionario de la literatura* (1952; Madrid, 1972), I. p. 847. **70.** Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934; London,1968), p. 32. **71.** Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents, Proclamations* (Lausanne, 1973), pp. 29-33. **72.** Klaus Vondung, *op.cit.*, p. 10, 11, 40, 83, 87-88, 122, passim. **73.** Antonio Gramsci, *op.cit.*, p. 106. **74.** Jean-Pierre A. Bernard, *Le parti communiste français et la question littéraire*, 1921-1933 (Grenoble, 1972), p. 145. **75.** Heinrich Mann, *Essays* (Berlin, 1956), III, p. 473. **76.** De ex., în traduceri de texte socialiste "frăţeşti": Julius Dolanský, *Conceptul de literatură universală*, în: *Secolul 20*, II, 9, 1962, p. 86; Vladimir Piskunov, *Conştiinţa naţională şi literatura*, tr. rom. în: *Poetică. Estetică. Sociologie* (Bucureşti, 1979), pp. 279 sq. **77.** De ex., M. Förster, K. Schuhmann, *Nationalliteratur*, în: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Hrgb.von Claus Träger (Leipzig, 1986), p. 362. **78.** De ex., Emile Niederhauser, *Les problèmes de l'identité nationale en Europe de l'Est*, în: *Acta Litteraria*, 24, 3-4, 1982, p. 405. **79.** De ex., Béla Köpeczi, *La littérature des pays socialistes voisins de la Hongrie et la littérature mondiale*, în: *Acta Litteraria*, 24, 3-4, 1982, p. 378, 379; T. Klaniczay, *Que faut-il*

entendre par littérature nationale?, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, I, pp. 189-192 etc. **80.** Tibor Klaniczay, *La nationalité des écrivains en Europe centrale*, în: *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, 10, 1972, pp. 585-594. **81.** Godfried Van Benthem Van den Bergh, *Contemporary Nationalism in the Western World*, în: *Conditions of World Order*. Ed. and with an Introduction by Stanley Hoffmann (Boston, 1968), pp. 76-109. **82.** Hugo von Hofmannsthal, *op.cit.*, pp. 8-9, 11, 27. **83.** André Malraux, *Le musé imaginaire* (Paris, 1965), p. 264. **84.** De ex., Herbert Howarth, *Literature as the Medium of Nation's Struggle for Selfdefinition: The Case of the English Novel*, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, I, pp. 254-260. **85.** R.E. Watters, *A Quest for National Identity, Canadian Literature vis-à-vis the Literatures of Great Britain and The United States*, în: *Actes au III^e Congrès de l'A.I.L.C.* (S'Gravenhage, 1962), pp. 224-241. **86.** Max Dorsinville, *Nationalisme et littérature au Québec*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. IV, 3, Fall 1977, pp. 245-255. **87.** Roberto Fernández Retamar, *op.cit.*, p. 7, 55, 61, 83-86, passim; Nils Castro, *Cultura nacional y cultura socialista*, în: *Casa de las Américas*, 101, 1977; în această revistă cubaneză numeroase articole pe această temă. **88.** Julio E. Noriega, *La poesia quechua escrita; una forma de resistencia cultural indigena*, în: *Acta Litteraria*, 3-4, 1990, pp. 433-443. **89.** Austin J. Shelton, *Nationalism and Cosmopolitism as Source-effect and Motif in Modern Nigerian Literature*, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, I, pp. 687-691. **90.** Eduard Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient creéé par l'Occident* (1972; tr. fr., Paris, 1980); Leigh Dale, Helen Gilbert, *Looking the Same? A Preliminary (Post-Colonial) Discussion of Orientalism and Occidentalism in Australia and Japan*, în: *Yearbook of Comparatism and General Literature*, 41, 1993, pp. 35-50. **91.** Wlad Godzich, *op.cit.*, p. 35. **92.** Manfred Gsteiger, *op.cit.*, p. 9. **93.** S. Jeune, *op.cit.*, pp. 12-14. **94.** Christopher Clausen, *op.cit.*, p. 62; cf. Claus Clüver, *op.cit.*, p. 20. **95.** Ibid., *op.cit.*, p. 71. **96.** Shirley Geok-lin Lim, *op.cit.*, p. 156. **97.** Ivar Ivask, *World Literature Today, or Books Abroad II, and Geography III*, în: *World Literature Today. Formerly Books Abroad*, vol 51, 1, Winter 1977, p. 6. **98.** T.S. Eliot, *Notes Toward the Definition of Culture* (1948; London, 1972). pp. 119-120. **99.** De ex., Ďionýz Durišin, *Sources and Systematics of Comparative Literature* (Bratislava, 1974), p. 120. **100.** De ex., Victor Lange, *op.cit.*, p. 30, 34. **101.** Manfred Gsteiger, *Littérature nationale et comparatisme*, p. 6, 7, 14. **102.** Idem, *Pourquoi la littérature comparée?*, p. 7. **103.** Ivar Ivask, *op.cit.*, p. 6. **104.** Réjean Beaudoin, *La littérature post-nationale*, în: *Liberté*, 111, 1977, pp. 23-30. **105.** Jacinto do Prado Coelho, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Fernando Pessoa*, în: *Actes du IV^e de Congrès de l'A.I.L.C.*, I, pp. 480-482. **106.** Horst Frenz, *Nationalism and Cosmopolitism in American Letters, op. cit.*, I, pp. 452-461. **107.** Manfred Gsteiger, *Littérature nationale et comparatisme*, p. 12. **107 bis.** Claus Clüver, *op. cit.*, p. 17. **108.** Claus Träger, *Weltgeschichte-Nationalliteratur, Nationalgeschichte-Weltliteratur*, în: *Weimarer Beiträge*, 7, 1974, pp. 20-21. **109.** Eva Behring, *Rumänische Literaturgeschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Konstanz, 1994), p. 39. **110.** Paul Zumthor, *Birth of a Language and Birth of a Literature*, în: *Mosaic*, VIII, 4, 1975, p. 205. **111.** Numeroase studii, de ex., David T. Haberly, *The Search for a National Language: A Problem in the Comparative History of Postcolonial Literatures*, în: *Comparative Literature Studies*, XI, (1974), pp. 85-97. **112.** Hassan El Noutry, *Les écrivans maghrébins d'expression française imitateurs ou*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

déracinés?, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, I, pp. 346-354. **113.** André Gide, *Nouveaux Prétextes* (1911; Paris, 1925[11]), p. 77. **114.** Benedetto Croce, *Storie nazionalistiche e modernistiche della letteratura* (1917), în: *Nuovi Saggi di Estetica* (1917; Bari, 1926[2]), p. 183; *La Poesia* (1936; Bari, 1969), p. 329. **115.** René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, pp. 40-42. **116.** Tzvetan Todorov, *A propos de Burgess*, în: *Lettre internationale*, 10, Automne 1986, p. 78. **117.** De ex., Arnold Krupat, *National American Literature and the Canons*, în: *Canons*. Ed. by Robert von Hallberg (1983; Chicago and London, 1984), pp. 309-335; Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism From the Thirties to the Eighties* (New York, 1988), pp. 358-360, 362-364. **118.** Emile Niederhauser, *Les problèmes de l'identité nationale en Europe de l'Est*, în: *Acta Litteraria* 24 (3-4), 1982, pp. 396-397, 400. **119.** De ex., Carlton J.H. Hayes, *Nationalism: a Religion* (New York, 1960), pp. 136-146, 151, 164 etc. **120.** Louis Massignon, *L'Occident devant l'Orient. Primauté d'une solution culturelle* (Paris, 1952), p. 20. **121.** André Gide, *Journal*, 1939-1949, *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 167. **122.** François Jost, *op. cit.*, I, p. 332; Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 374, 379. **122 bis.** *Mélanges... Fernand Baldensperger* (Paris, 1930), I, p. 277, 290; cf. Claus Clüver, *op. cit.*, p. 15. **123.** Cynthia H. Enloe, *Ethnic Conflict and Political Development* (Boston, 1984); *Mai multe voci. O singură lume. Comunicare şi societate prezent şi viitor* (UNESCO, 1980; tr. rom., Bucureşti, 1982); un ecou publicistic românesc recent: Terence Brown, *Naţiune, Identitate naţională. Naţionalism* (interviu), în: *L.A.I. Supliment cultural Cotidianul*, V, 34, 11 septembrie 1995. **124.** Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982). **125.** Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, 1985), p. 14; *On the Uses of Monistic Theories: Parallelism in Poetry*, în: *New Literary History*, 3, 1987, p. 500. **126.** Între altele: Rudolf Rocker, *Art and National Spirit*, în: *Nationalism and Culture*, tr. engl. (Los Angeles, 1937), pp. 498-517. **127.** Giovanni Papini, *Giudizio universale* (Firenze, 1957), p. XXVI. **128.** Rodolf Rocker, *op. cit.*, p. 526. **129.** Benedetto Croce, *La Poesia*, pp. 128-129. **130.** Godfried Van Benthem Van den Bergh, *op. cit.*, pp. 96-103. **131.** Un document al aceleiaşi stări de spirit: Jean-Jacques Servan-Schreiber, *Le défi américain* (Paris, 1967). **132.** J.E. Spingarn, *Scholarship and Criticism in the United States* (New York, 1922), p. 93. **133.** De ex., Jean-Paul Sartre, *La nationalité de la littérature*, în: *Situations* (Paris, 1948), II, pp. 31-53. **134.** Benedetto Croce, *Poeti, letterati e produttori di letteratura* (1905), în: *Problemi di estetica* (1910, Bari, 1966), p. 105. **135.** Karl Vossler, *Geist und Kultur der Sprache* (Dobbeck Verlag, 1960), p. 9. **136.** César Graña, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York and London, 1964), p. 14. **137.** Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), p. 180-181. **138.** N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti* (Bucureşti, 1928[2]), II, p. 490. **139.** Mihai Ralea, *Scrieri din trecut*, I, *În literatură* (Bucureşti, 1957), p. 217. **140.** E. Lovinescu, *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (Bucureşti, 1943), p. 55. **141.** Materialul este imens: doar două referinţe: Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române. O încercare de sinteză* (Iaşi, 1973; tr. fr., Iaşi, 1975); *Amfiteatru*, 12, 1977; Dionisie Petcu, *Conceptul de etnic. Eseu metodologic* (Bucureşti, 1980). **142.** Ov.S. Crohmălniceanu, *"Când criticul"*, în: *România Literară*, 22, 29 mai 1975. **143.** Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceauşescu's Romania* (Berkely, Los Angeles, Oxford, 1991); noi precizări

analitice şi documentare în studiul nostru: *Rezistenţa culturală, o problemă deschisă*, în: *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română* (Iaşi, 1996), pp. 28-40; recent: Alexandra Laignel-Lavastine, *Filozofie şi naţionalism. Paradoxul Noica* (Bucureşti, Humanitas, 1998). **144.** Adrian Marino, *Poetul naţional*, în: *Naţiunea*, II, 402, 28 iulie 1947. **145.** Petru Popescu, în: *Cronica*, 12, 1971. **146.** Heinz Stănescu, *Zum Begriff der Nationalliteratur*, în: *Weimarer Beiträge*, 12, 2, 1966, pp. 299-302. **147.** Gall Ernö, *Dimensiunile convieţuirii. Studii despre naţiune şi naţionalitate*, tr. rom. (Bucureşti, 1978). **148.** De ex., Adrian Marino, *Sobre la critica di Marti*, în: *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1974, pp. 143-144; Viorica Nişcov, *Bemerkungen über die Dialektik des Begriffes Nationalliteratur*, în: *Synthesis*, X, 1983, pp. 41-54. **149.** Interviu, în *22*, 12, 1994. **150.** *Apostrof*, 1-2, 1994. **151.** D. Ţepeneag, *Literatura liberă şi vie*, în: *România Literară*, 24-25, 1995 (pe marginea conferinţei de la Neptun, 5-10 iunie 1995). **152.** Sorin Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri, orientări, metode* (Bucureşti, 1997), p. 295-304. **153.** *România Literară*, XXX, 23, 11-17 iulie 1997.

II

A1. cf. Zoran Konstantinović, *Weltliteratur. Strukturen. Modelle. Systeme* (Basel-Wien, 1979), p. 7. **A2.** Tibor Klaniczay, *Letteratura e nazionalità. La letteratura ungherese nell'area danubiana*, în: *Rivista di Studi Ungheresi*, 1, 1986, p. 13 sq. **A3.** cf. Victor Lange, *National und Weltliteratur*, în: *Weltliteratur und Volkliteratur*. Hrgb. von Albert Schaefer (München, 1923), p. 23. **A4.** cf. Alexandru Niculescu, *Limba, o "salvare". Reflexii pe marginea întâlnirii de la Neptun*, în: *România Literară*, 35, 1995. **A5.** Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin, 1967), V, pp. 328-366; Philippe Beneton, *Histoire de mots: culture et civilisation* (Paris, 1975), pp. 53-56, 73. **A6.** Serge Fauchereau, *Expressionisme. Dada. Surréalime et autres ismes* (Paris, 1976), II, p. 70, 111. **A7.** cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (New Haven and London, 1986), 6, p. 11. **A8.** Margaret Homans, *"Women of Color" Writers and Feminist Theory*, în: *New Literary History*, 1, 1994, pp. 74-75. **A9.** Adrian Marino, în: *Tendences esthéthiques: national/international*, în: *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (Budapest, 1984), II, pp. 788-791. **A10.** cf. Claus Clüver, *The Difference of English Decades, Worldliterature and the Demise of National Literatures*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35, 1986, p. 19. **A11.** Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution* (Paris, 1975), I, pp. 238-243. **A12.** cf. Dionýz Ďuršin, *Sources and Systematics of Comparative Literature* (Bratislava, 1974, pp. 92-93). **A13.** cf. René Wellek, *op. cit.*, 7, p. 151. **A14.** Titu Popescu, *Specificul naţional în doctrinele estetice româneşti* (Cluj, 1977). **A15.** Referinţe esenţiale: Z. Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, (Bucureşti, 1980); *Ideologiile totalitare şi literatura*, în: *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (Bucureşti, 1995), pp. 421-465; Leon Volovici, *Ideologia naţionalistă şi "problema evreiască" în România anilor '30* (Bucureşti, 1995). **A16.** cf. o referinţă esenţială: M. Niţescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica Puterii* (Bucureşti, 1995), p. 176, 177.

I

1. W. von Willamowitz-Moellendorf, *Storia della filologia classica*, tr. it. (Torino, 1967), p. 12, 137. 2. Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano* (Firenze, 1979[2]), p. 158 sq. 3. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948; Bern und München, 1984), p. 400. 4. Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, 1936), p. 4; *Réflexions sur la critique* (Paris, 1939[10]), p. 244 etc. 5. *The Republic of Letters in America. The Correspondence of John Peale Bishop and Allen Tate.* Ed. by Thomas Daniel Joung and John J. Hindle (The University Press of Kentuky, 1981), p. 94. 6. Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), p. 331, 332. 7. Helmut L. Müller, *Die literarische Republik. Westdeutsche Schriftsteller und die Politik* (Weinheim und Basel, 1982), p. 19, 64-65; Jürg Altwegg, *Die Republik des Geistes. Frankreichs Intellectuelle zwischen Revolution und Reaktion* (München, Zürich, 1986). 8. Harry Levin, *Refractions: Essays in Comparative Literature* (New York, 1966), p. 280; *Grounds of Comparison* (Cambridge, Mas., 1972), p. 72. 9. Antonio Porta, *La letteratura comparata nella storia e nella critica* (Milano, 1951), p. 58. 10. François Jost, *La littérature comparée, une philosophie comparée*, în: *Essais de littérature comparée* (Fribourg, 1968), II, p. 334. 11. R.H. Stacy, *Russian Literary Criticism. A Short History* (Syracuse, New York, 1974), pp. 209-211. 12. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 24, 400. 13. T.S. Eliot, *American Literature and the American Language* (1953), în: *To Criticize the Critic* (New York, 1970), p. 55. 14. F. Flora, *Ufficio delle lettere*, în: *Saggi di poetica* (1926; Firenze, 1946), pp. 289-290. 15. Thomas Mann, *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), XI, pp. 692-699; Heinrich Mann, *Essays* (Berlin, 1956), III, p. 483. 16. William P. Trent, în: *Lectures on Literature* (1911; Freeport, 1967), pp. 333-354. 17. *The Republic of Letters*, p. 1. 18. Adrian Marino, *Literature and ideology in the Republic of Letters*, în: *Aesthetics and the Literature of ideas. Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, Ed. by François Jost (Newark, London and Toronto, 1990), pp. 214-224. 19. H. Munro Chadwick, N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932), I, Preface. 20. Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, în: *Mercure de France*, 491, 1 déc. 1972, p. 388. 21. Francis Picabia, *Ecrits*, I, 1913-1920 (Paris,1975), p. 220; Vahan D. Barooshian, *Russian cubo-futurism*, 1910-1930 (The Hague-Paris, 1974), p. 147. 22. Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), I, pp. 944-945. 23. Michel Décaudin, *Le Dossier d' "Alcools"* (Paris-Genève, 1960), p. 229. 24. *Change*, 10, 1972, tr. fr. p. 13, 121, 130, 148 etc. 25. Max Bense, *Die Realität der Literatur* (Köln, 1971), p. 98. 26. Etiemble, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire* (Paris, 1988), p. 72. 27. De. ex., A. Owen Aldridge, *The Reemergence of World Literature. A Study of Asia and the West* (Newark, London and Toronto, 1986), p. 38. 55. 28. Thomas Clark Pollock, *The Nature of Literature* (1942; New York, 1965), p. 3. 29. John J. Deeney, ed., *Chinese Western Comparative Literature. Theory and Strategy* (Hong Kong, The Chinese University Press, 1980) p. 183; A. Owen Aldridge, *op cit.*, p.9, 51, 72. 30. J.C.Brandt Corstius, *The Impact of Cosmopolitianism and Nationalism on Comparative Literature from the Beginnings to 1880*, în: *Actes du IV[e] Congrès de l'A.I.L.C.* (The

Hague-Paris, 1966), I, p. 389. **31.** Adrian Marino, *La littérature universelle ou la littérature*, în: *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 33-58. **32.** A. Owen Aldridge, *op cit.*, pp. 51, 52, 72. **33.** Etiemble, *Faut-il réviser la notion de "Welliteratur"*, în: *Essais de littérature (vraiment) générale* (Paris, 1975), pp. 15-36. **34.** Werner Ross, *"Dichtung" und "Literatur". Versuch einer terminologischen Verunsicherung*, în: *Literatur und Dichtung*. Horst Rüdiger (Hrgb.), (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973), p.82. **35.** Ultimul exemplu: Yves Chevrel, *La littérature comparée* (1989; Paris, 1991), pp. 26-27. **36.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 49; Zoran Konstantinović, *Weltliteratur. Strukturen. Modelle. Systeme* (Basel-Wien, 1979), p. 7; *Reading World Literature: Theory, History, Practice*. Sarah Lawall. Ed., (Austin 1944), cf. Y. C. G. L., 42; 1944, p. 156-158. **37.** De ex., Harry Levin, *James Joyce et l'idée de littérature mondiale*, în: *Contextes of Criticism* (Cambrige, Mass, London, 1967), pp. 269-286; Luigi Foscolo Benedetto, *La "Letteratura Mondiale"* (1946), în: *Uomini e tempi* (Milano-Napoli, 1953), pp. 3-19. **38.** Un singur exemplu: Lajos Nyirö, *Littérature mondiale*, în: *Dictionnaire International des termes littéraires* (The Hague-Paris, 1973), L. 64-69; alte nume: I. Söter, Bela Köpeczi, Đ. Durišin, Adrian Marino etc. **39.** Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie* (Bern und München, 1967), pp. 301-310. **40.** Câteva exemple: Axel Eggelbrecht, *Weltliteratur. Ein Überblick* (Berlin, 1948); Ervin Laaths, *Geschichte der Weltliteratur* (München-Zurich, 1952); Wolfgang Goetz, *Geschichte der Literatur. Eine Einführung in die Kunst des Lesens und in die Weltliteratur* (Frankfurt/M, Wien, Zürich, 1961) etc. **41.** Armando Gnisci. *Mondialità e mondanità della letteratura*, în: *La letteratura del mondo* (1984; Roma, 1991), pp. 121-137; Antonio Cammarota, *Appendice bibliografica sul concetto di letteratura mondiale, op. cit.*, pp. 147-151. **42.** De ex., Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, 1985), pp. 55-56. **43.** Kumar Chatterji, *The ten great literary complexes and works of individual world figures in literature*, în: *World Literature and Tagore* (Santiniketan, 1971), pp. 41-46. **44.** Bert Nagel, *Kafka und die Weltliteratur* (München, 1983), pp. 27-104; 349-380. **45.** Roger Caillois, *Comment concevoir une anthologie de la poésie universelle?*, în: *Approches de la poésie (*Paris, 1978), pp. 171-174. **46.** Carlo Curcio, *Europa. Storia di un'idea* (1958; Torino, 1978), I-II; F. Chabod, *Storia dell'idea d'Europa* (1961; Bari, 1984). **47.** Edgar Morin, *Penser l'Europe* (1987; Paris, 1990). **48.** De ex.,Denis de Rougemont, *Lettre ouverte aux Européens* (Paris, 1970), p. 39, 49. **49.** T.S. Eliot, *The Unity of Culture*, în: *Notes Towards the Definition of Culture* (1948; London, 1972), pp. 110-123. **50.** Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 147-155. **51.** Carla Valentino, *Idee d'Europa nella cultura letteraria del Novecento* (Roma, 1990); Antonio Cammarota, *op cit.*, în: Armando Gnisci, *Letteratura del Mondo* (Roma, 1991), pp. 153-157. **52.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1013. **53.** Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 19; *Les Littératures européennes contemporaines et la tradition méditéranéene* (Editions le Pont/. the Bridge, 39-40, Zagreb, 1974). **54.** Thomas Mann, *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), B. 10, p. 905. **55.** Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p.22, 385; **56.** De ex. Wladimir Weidlé, *l'Unité littéraire de l'Europe*, în: *La Table Ronde*, 9, juin 1948, pp. 1011-1017. **57.** Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 64-69. **58.** *Periods of European Literature*. Ed. by Prof. Saintsbury (Edinburgh, 1923). **59.** Manfred Gsteiger, *Littérature nationale et comparatisme* (Neuchatel, 1967), p. 14; anterior, *Pourquoi la littérature comparée*, în: *Etudes de*

lettres, s. III, T.7, 3, 1974, p. 14. **60.** Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 66-67. **61.** René König, *Sociologie de la mode*, tr. fr., (Paris, 1969). **62.** D.S. Mirsky, *A History of Russian literature. From its Beginnings to 1900*. Ed. by Francis J. Whitefield (1926; New York 1958), p. 177. **63.** Karl Krejći, *La zone littéraire européenne*, în: *Neohelicon*, I, 1-2, 1973, pp. 143-147. **64.** Ferdinand Brunetière, *La littérature européenne*, în: *Revue des deux mondes*, CLXI, 15 sept.1900, pp. 326-355. **65.** De ex., A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 25,51; Hanz Ulrich Gumbrecht, *The Future of Literary Studies*, în: *New Literary History, vol.* 26, 3, Summer 1995, p. 511, 515; Tzvetan Todorov, *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine*, în: *Poétique*, 38, 1979, p. 140; Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, III, p. 282. **66.** De ex., René M. Guastalla, *Le Mythe et le Livre* (Paris, 1940), p. 45, 82. **67.** René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, în: *Concepts of Criticism* (1963; New Haven and London, 1965), p 289. **68.** Carla Valentino, *op. cit.*, pp. 72-73. **69.** Norman Davies, *Histoire de la Pologne*, tr. fr. (Paris, 1986), p. 375. **70.** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1014. **71.** Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 66-67. **72.** A.-J.Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris, 1976), p. 213. **73.** A.Owen Aldridge, *op. cit.*, p.10. **74.** Armando Gnisci, *op. cit.*, pp. 57-87. **75.** *Annales de l'Université de Paris*, 6, 1934, pp. 532-560. **76.** Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris, 1979), p. 80. **77.** Carla Valentino, *L' "Histoire comparée des littératures de langues européennes": nota per una ricostruzione del progetto*, în: *I Quderni di Gaia*, 4, 1991, II, pp. 72-73. **78.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 51. **79.** T.S. Eliot, *What Dante means to me* (1950), în: *To Criticize the Critic* (1965; New York, 1970), pp. 134-135. **80.** Armando Gnisci, *L'Europa nella parola letteraria*, în: *Appuntamenti* (Roma, 1988), p. 44. **81.** *I Quaderni di Gaia*, 1, 1990, pp. 103-116; tr. rom. 1991, apoi în: *Pentru Europa* (Iaşi, 1995), p. 126. **82.** Desiderio Navarro, *En ejemplo de lucha contra el esquimatismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa*, în: *Casa de las Américas*, 1, 1980, pp. 79-81; *Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoria literaria de América Latina y Europa*, în: *Revista de Critica Literaria Latinoaméricana*, 16, 1982; *Otras reflexiones sobre eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoria literaria de la América Latina y Europa*, pp. 68-78. **83.** Ivar Ivask, *World Literature Today, or Books Abroad and Geography III*, în: *World Literature Today. Formerly Books Abroad*, vol. 51, 2, Winter 1977, pp. 5-7. **84.** Earl Miner, *Etudes comparées internationalles*, în: *Théorie littéraire* (Paris, 1989), p. 179. **85.** Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982), pp. 51-62; anterior, rezumativ, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1983), pp. 43-44. **86.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 222; reacţiuni identice şi la alţi comparatişti: Thomas Beicher, Ross Chambers etc. **87.** Jean-Paul Sartre, *La Nationalisation de la littérature*, în: *Situations* (Paris, 1984), II, pp. 48-49. **88.** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 995, 1004; II, 930. **89.** Manfred Gsteiger, *Littérature nationale et comparatisme* (Neuchatel, 1967), p. 18. **90.** Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 55. **90 bis.** Gheorghe Caragiani, *Riflessioni sulle traduzioni e la ricezione della leteratura romena in Italia*, în: *Synthesis*, XXII (1995), p. 10. **91.** De ex., Ralph Cohen, *Reviewing Criticism Literary Theory*, în: *Literary Reviewing*. Ed. with an Introduction by James O'Hoye (Charlottesville, 1987), pp. 5-6. **92.** T.S. Eliot, *op. cit.*, pp. 56-57, 60. **93.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 55. **94.** C.D. Narasimhaiah, *Literature in the Global Village: An Inquiry into Problems of Response*, în: *Asian and Western Writers in Dialogue*. Ed. by

Guny Amisthanayagan (London and Basingstocke, 1982), p. 87. 95. Gayatry Chakravorty Spivak, *The Making of Americans, the Teaching of English and Future of Cultural Studies*, în: *New Literary History*, vol, 21, 4, 1990, pp. 781-798. 96. José Piedra, *Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference*, în: *New Literary History*, vol. 18, 2, 1987, pp. 303-332; Hardy C. Wilcoxon, *Chinese American Literature Beyond the Horizon*, idem, vol. 27, 2, 1996, pp. 313-328. 97. Anne Paolucci, *CNL Aims and Methods*, în: *Report Council of National Literatures*, 1, January 1974. 98. Nasim Rahimeh, *Orientalism Revisited*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, XVI, 1-2, 1989, pp. 154-160; Dorothy M. Figuiera, *The Exotic: A Decadent Quest* (Albany, 1994). Cf. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 42, 1994, pp. 176-178. 99. Jean Bwejeri, *"Orphée noir" ou la lettre qui tue: éléments pour une évaluation du concept sartrien de négritude*, în: *Les Lettres romanes*, T, XLIII, 1-2, 1989, pp. 85-99. 100. Armando Gnisci, *Minimo comune multiplo* (Roma, 1994), pp. 61-74; Armando Gnisci, Franca Sinopoli, *Letteratura comparata. Volume primo* (Roma, 1995), pp. 205-218; *I Quderni di Gaia*, 10, 1996, pp. 13-18. 101. Ed. by J. Deeney (Hong Kong, The Chinese University Press, 1980). 102. Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 22. 103. René Grousset, *op.cit.*, p. 265. 104. Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 1028. 105. Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, în: *Poetics Today*, I, 1-2, 1979, pp. 294-303. 106. Miguel de Unamuno, *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana* (1947; Madrid, 1968), p. 127,131. 107. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 276. 108. Valéry Larbaud, *Le vice impuni, lecture* (Paris, 1925), p. 46. 109. Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 987. 110. Referinţe numeroase, de ex. Malcom Bradbury, *Notes Towards a Definition of International Culture*, în: *Asian and Western Writers in Dialogue*, pp. 13-14; Barbara Herrnstein Smith, *Contingences of Value*, în: *Canons*. Ed. by Robert von Hallberg (1983; Chicago-London, 1984), p. 35; Carol Camp Yeakey, *Social Change Through the Humanities: An Essay on the Politics of Literary and Culture in American Society*, în: *New Literary History*, vol. 21, 4, 1990, p. 844, 856-857. 111. Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 35, 71. 112. Joyce A. Joyce, *The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism*, în: *New Literary History*, vol. 18, 2, 1987, pp. 335-344. 113. George M. Gugelberger, *Decolonizing the Canon: Considerations of Third World Literature*, în: *New Literary History*, vol. 22, 3, 1991, pp. 505-524; J. Hillis Miller, *The Function of Literary Theory at the Present Time*, în: *The Future of Literary Theory*. Ed. by Ralph Cohen (Routledge, 1989), pp. 110-111. 114. René Wellek, *Literature and its Cognates*, în: *Dictionary of the History of Ideas* (New York, 1973), III, p. 84; Claus Clüver, *"World Literature" – Period or Type? In Response to Horst Steinmetz*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 1988, p. 138. 115. Virgil Nemoianu, *Literary Canons and Social Value Options*, în: *The Hospitable Canon...* Virgil Nemoianu and Robert Royals (eds.), (Amsterdam-Philadelphia, 1991), pp. 236-238. 116. De ex., Daniel Bell, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (Illinois, 1960). 117. De ex., Yvan Bourdet, *Prolétariat universel et cultures nationales*, în: *Revue française de sociologie*, XIII (1972), pp. 151-169; H. Olschovsky, L. Richter, *Zum Verhältnis von nationalen Eigenart und universellen Charackter in der sozialistichen Literaturentwicklung*, în: *Zeitschrift für Slavistik*, XVIII (1973), pp. 422-436. 118. Hartmut Böhme, *Nationalliteratur*, în: *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Hrgb.

von Diether Krywalski (München, 1974), p. 353. **119.** Între alţii, recent, Konrad György, în dialog cu Gabriela Adameşteanu, în: *22*, IV, 34, 2-8 septembrie 1993. **120.** Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962; New York, 1969), p. 17, 43. **121.** Flavio Fontana, *Civiltà telematica, oggi è già domani*, în: *Ideazioni*, II, 4, Luglio-agosto 1995, pp. 207-213. **122.** G. Lanson, *Essais de méthodes de critique et d'histoire littéraire.* Rassemblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), p. 93. **123.** Max Jacob, *Art Poétique* (Paris, 1922), p. 34. **124.** Victor Serge, *Littérature et Révolution* (1932; Paris, 1976), p. 71. **125.** T.S.Eliot, *The Classics and the Man of Letters* (1942; London, 1943), p. 13. **126.** Raul H. Castagnino, *¿ Que es literatura?* (Buenos Aires, 1968), p. 25. **127.** Jean-Paul Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels* (Paris, 1972), p. 74, 80. **128.** P. Brunel, Cl. Pichois, A. -M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* (Paris, 1983), p. 77. **129.** Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature* (1980; Paris, 1993), p. 6. **130.** Armando Gnisci, *Noialtri europei* (Roma, 1991), p. 65, 68; Armando Gnisci, Franca Sinopoli, *op. cit.*, p. 211, 215. **131.** George Edward Woodberry, *Appreciation of Literature* (1903; New York, 1921), p. 5. **132.** Număr considerabil de referinţe; printre ultimele sinteze: P. Brunel, *Le fait comparatiste*, în: *Précis de littérature comparée* (Paris, 1989), pp. 29-55. **133.** Între alte texte: *Nationale und internationale Kunst*, în: *Politische Schriften und Reden* (Fischer Bucherei, 1968), II, pp. 93-98; *Essays* (Frankfurt/M., 1977), I, p. 296 etc. **134.** Paul Ricoeur, *Civilisation universelle et cultures nationales*, în: *Esprit*, 29, (1991), 10, pp. 439-453. **135.** Yves Chevrel, *op.cit.*, p. 11-12. **136.** *I Quaderni di Gaia*, 5-6-7, 1992-1993, pp. 135-139. **137.** Karl Vossler, *Nationalliteratur und Weltliteratur* (München, 1928), p. 200. **138.** De ex., S.S. Prawer, *National Character and National Literature*, în: *Comparative Literary Studies: An Introduction* (New York, 1973), p. 30. **139.** De ex., Jan Brandt Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature* (New York, 1968), pp. 10-11. **140.** T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (1948; London, 1972), p. 119. **141.** André Gide, *Incidences* (Paris, 1924), pp. 32-33. **142.** Roman Jakobson, *The Kernel of Comparative Slavonic Literature*, în: *Harvard Slavonic Studies*, I, (1953), p. 65, 69. **143.** André Gide, *Doistoïevsky* (Paris, 1923), pp. 40-41, 46. **144.** Armando Gnisci, *L'Europa nella parola letteraria*, p. 41. **145.** T.S. Eliot, *On Poetry and Poetics* (1943; New York, 1973), p. 13; André Gide, *op. cit.*, pp. 22-33. **146.** Lionel Richard, *Drieu La Rochelle et la "Nouvelle Revue Française" des années noires*, în: *Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale*, 25, 97, janvier, 1975, p. 74, 80, 82. **147.** Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1950), p. 172. **148.** André Gide, *Journal*, 1889-1939 (Paris, 1948), p. 570. **149.** Tzvetan Todorov, *Le croissement des cultures*, în: *Communications*, 43, 1986, pp. 5-24. **150.** De ex., Eugenia Cavallari, *Contaminiamoci pure, ma in nome dell'Europa*, în: *Ideazione*, II, 4 luglio-agosto 1995, p. 131. **151.** Hugo Dyserinck und Ulrich Syndram. Hrsg. *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19 und 20. Jahrhunderts* (Bonn,1988), cf. şi comentariul nostru în *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XVI, 1-2, march-june 1989, p. 289-302; *Symbolique et identité nationale dans l'Europe contemporaine*, în: *Temps Modernes*, 550, mai 1992. **152.** Armando Gnisci, *op. cit.*, p. 37; Archangelo Leone de Castris, *Estetica e marxismo* (Roma, 1976), p. 149. **153.** Jacinto do Prado Coelho, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Fernando Pessoa*, în: *Actes du IV^e Congrès de*

l'A.I.L.C. (The Hague-Paris, 1966), I, p. 482; Franca Sinopoli, *La letteratura mondiale come studio del processo interletterario*, în: *I Quaderni di Gaia*, 10, 1996, pp. 149-151. **154.** Anne Paolucci, *op. cit.*; C.E. Nelson, *Literature and "Littérature": The Comparative Critic's, Problem of Definition*, în: *Books Abroad*, vol. 40, 1, Winter 1966, pp. 34-36. **155.** C.D. Narasimhaih, *op. cit.*, p. 92. **156.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 27. **157.** Raymond Schwab, *Domaine oriental*, I, în: *Histoire des littératures* (Paris, 1962), p. 104. **158.** *Asian and Western Writers in Dialogue. New Cultural Identities*. Ed. by Guny Amisthanayagan (London and Basingstocke, 1982); Armando Martins Janeira, *Japanese and Western Literature. A Comparative Study* (Rutland-Tokyo, 1970) etc. **158 bis.** Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), p. 37; *Yearbook of Comparative and General Literature*, 41 şi 43, 1995. **159.** René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (New Haven and London, 1986), 6, p. 157. **160.** Arturo Farinelli, *Il sogno di una letteratura mondiale*, în: A. Gnisci, *Letteratura del Mondo* (Roma, 1991), p. 59. **161.** Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982). **162.** Thomas Mann, *Essays*. Hrsg. von Michael Mann (Frankfurt/M., 1977), I, p. 296; Achim Höter, *Europäische Literatur (Wirkung in Deutschland)*, în: *Das Fischer Lexikon Literatur...* (Frankfurt/M., 1996), pp. 628-661. **163.** T.S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 54. **164.** René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; New York, 1956[3]), p. 53. **165.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 29. **166.** Victor Lange, *Nationalliteratur und Weltliteratur*, în: *Weltliteratur und Volkliteratur*. Hrsg. von Albert Schaefer (München, 1972), pp. 20-21. **167.** Karl Vossler, *op. cit.*, p. 193. **168.** Alexandre Soljénitsyne, *Les droits de l'écrivain suivi de Discours de Stokholm*, tr. fr. (Paris, 1972), p. 122. **169.** A.N. Nikolyukin, *Past and Present Discussions of American National Literature*, în: *New Literary History*, vol. IV, 3, Spring 1973, p. 587, 589. **170.** Manuelle Marini, *From Minority Creation to Universal Creation*, în: *New Literary History*, vol. 24, 2, 1993, pp. 225-241. **171.** De ex., Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 60; A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 52 etc. **172.** Alexandre Soljénitsyne, *op. cit.*, p. 120. **173.** Armando Gnisci, *Appuntamenti*, p. 14, 43. **174.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, p. 53; Claus Clüver, *"World Literature"...*, p. 135. **175.** Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole* (Bucureşti, 1943); *I Riti del Costruire*, tr. it. (Milano, 1990), pp. 13-14. **176.** De ex., R.M. Samarin, *Conceptul de literatură universală*, tr. rom. în: *Secolul 20*, II, 10, 1962, p. 83. **177.** Ernst Merian-Genast, *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, în: *Romanische Forschungen*, XL (1927), pp. 1-226. **178.** Ernst Elster, *World Literature and Comparative Literature* (1901), în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35, 1984, p. 7; Benedetto Croce, *Conversazioni Critiche* (Bari, 1932), III, pp. 84-89. **179.** Walter Cohen, *The Concept of World Literature*, în: *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Ed. by Cornelia N. Moore, Raymond A. Moody (University of Hawaii and East-West Center), 1989, pp. 8-9. **180.** cf. Roman Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft* (Tübingen, 1976), p. XXVIII. **181.** *Revue de littérature comparée*, 23 (1948), pp. 416-419. **182.** René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, p. 49, 255; René Wellek, *Discriminations* (New Haven and London, 1970), p. 15, 19, 32-53. **183.** De ex., József Szili, *Types of Literature Concepts and the Problems of Literary Periodisation*, în: *Actes du VII[e] Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, p. 147. **184.** Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 40-42. **185.** Fritz Strich, *Goethe und die*

Weltliteratur (Berlin, 1946). **186.** *Weltliteratur*, în: *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (1953; London, 1973), I, p. 582. **187.** Alexandre Soljénitsyne, *op. cit.*, p. 118. **188.** Fernand Baldensperger, *Littérature Comparée. Le Mot et la Chose*, în: *Revue de littérature comparée*, 1, 1921, p. 21. **189.** René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (New Haven and London, 1991), 7, p. 42; anterior: *Literature and its Cognates*, p. 84 etc. **190.** Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale* (Paris, 1975), p. 18. **191.** De ex., Claus Clüver, *op. cit.*, pp. 134-139. **192.** Adrian Marino, *op. cit.: Des invariants*, p. 91-132; dintr-un punct de vedere total opus: Hans-George Ruprecht, *Conjectures et inférences: les universaux de la littérature*, în: *Théorie Littéraire. Problèmes et perspectives* (Paris, 1989), pp. 61-77. **193.** De ex., *Universaux*, în: A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du language* (Paris, 1979), pp. 410-412. **194.** Hans Magnus Enzesberger, *Culture ou la mise en condition?*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 301-302. **195.** Roger Caillois, *Approches de la Poésie* (Paris, 1978), p. 163; Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1966), p. 155. **196.** T.K. Seung, *Universalism vs. Provincialism*, în: *Structuralism and Hermeneutics* (New York, 1982), pp. 160-176. **197.** Armando Gnisci, *Verso un nuovo concetto di letteratura nazionale-mondiale*, p. 138. **198.** Henry H.H. Remak, *Il concetto di "nationale" nella letteratura comparata: pro e contro*, în: *I Quaderni di Gaia*, VI, 9, 1995, p. 70. **199.** De ex., Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft* (Leipzig, 1931), p. 50. **200.** D.W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), p. 9. **201.** Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 59-89. **202.** Roberto Fernández Retamar, *Para una teoria de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (La Habana, 1973), p. 93, passim. **203.** A. Owen Aldridge, *op. cit.*, pp. 74-75. **204.** Etiemble, *Ouverture(s) sur un comparatisme planetaire* (Paris, 1988), p. 255. **205.** Walter Cohen, *op.cit.*, p. 5. **206.** Thomas Bleicher, *Literaturkomplexe in Komparatistischer Perspective*, în: *Neohelicon*, 2, 1981, p. 9, 35-42. **207.** Adrian Marino, *op.cit.*, pp. 291-306. **208.** Mokoto Ueda, *The Nature of Poetry: Japanese and Western Views*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 11, 1962, p. 142. **209.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971, p. 13. **210.** Pierre Laurette, *Universalité et comparabilité*, în: *Théorie littéraire*, p. 60. **211.** A. Owen Aldridge, *op.cit.*, p. 58, 60, 72, 74. **212.** Claude Mauriac, *De la littérature à l'alittérature* (Paris , 1963), p. 329. **213.** Geoffrey Green, *op. cit.*, p. 3. **214.** René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, p. 265. **215.** Claus Clüver, *The Difference of Eight Decades: World literature and the Demise of National Literatures*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35, 1986, p. 19. **216.** Wlad Godzich, *Emergent Literature and the Field of Comparative Literature*, în: *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to the Theory and Practice* (Ithaca and London, 1988), pp. 18-36; Earl Miner, *Comparative Poetics. The International Essay on Theory of Literature* (Princeton, 1990). **217.** Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1960), p. 126, 165; Maurice Blanchot, *Le temps des encyclopédies*, în: *N.R.F.*, 53, 1957. **218.** Ernst Elster, *op. cit.*, p. 8, 9. **219.** De ex., A. Owen Aldridge, *Foreword*, în: *Chinese Western Comparative Literature. Theory and Strategy*. Ed. by John Deeney (Hong Kong, 1980) pp.V-VI. **220.** Benedetto Croce, *Storie nazionalistiche e modernistiche della letteratura* (1917. 1919), în: *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1926[2]), p. 186, 189. **221.** De ex. Irina Neupokoeva, *Dialectics of Historical Development of National and World Literature*, în: *Neohelicon*, I, 1-2.

1973, p. 130, 152. **222.** Gerard R. Kaiser, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungstand-Kritik-Aufgaben* (Darmstadt, 1980), p. 21. **223.** Fernand Baldensperger, *op. cit.*,pp. 533-535. **224.** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1359. **225.** Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the 30s to the 80s* (New York, 1988), pp. 335-365; Dan Pavel, *Cine, ce şi de ce? Interviuri despre politică şi alte tabuuri* (Iaşi , 1998). pp. 168-170. **226.** Robert Escarpit, *Histoire de l'histoire de littérature*, în: *Histoire des littératures* (Paris, 1963), III, p. 1742. **227.** Claus Clüver, *op. cit.*, p. 20. **228.** Leon Volovici, *Ideologia naţionalistă şi "problema evreiască" în România anilor '30* (Bucureşti, 1995); Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (Bucureşti, 1995) etc. **229.** M. Niţescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica Puterii* (Bucureşti, 1995), p. 69, 70, 72, 94, 98, 280. **230.** De ex., George Macovescu, *Universalizarea culturii şi caracterul ei naţional*, în: *România Liberă*, 39. 1971; cf. *Naţional şi universal în artă*, în: *Contemporanul*, 4, 1977. **231.** Ovidiu Cotruş, *Literaturile naţionale şi literatura universală*, în: *Familia*, 4, 5, 6, 1970. **232.** Lidia Bote, *Simbolismul românesc* (Bucureşti, 1966), pp. 242-243. **233.** Adrian Marino, *Naţional/Internaţional*, în: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (Budapest, 1964), II, pp. 788-791. **234.** Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga. Bibliografie* (Bucureşti, 1976), p. 151, 455-456; N. Iorga, *America şi românii din America* (Vălenii de Munte, 1930), p. 244. **235.** Adrian Marino, *Puţină orientalistică*, în: *Tribuna*, 14, 1985; *Comparatism, arabistică, exotism*, în: *Tribuna*, 50, 1986. **236.** Idem, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj, 1980), pp. 302-314. **237.** Mihai Ralea, *Dualismul culturii europene şi concepţia omului total*, în: *Între două lumi* (Bucureşti, 1943), pp. 31-54. **238.** M. Niţescu, *op. cit.*, p. 396. **239.** Adrian Marino, *Mitul premiului Nobel*, în: *Tribuna*, 10 noiembrie 1988. **240.** Alexandru Paleologu, *Interviu*, în: *Timpul*, 5, mai, 1996. **241.** I. Constantinescu, *Ideea de cultură, şi literatură universală la Eminescu*, în: *Anuar de lingvistică şi istorie literară*, XVI, 1965, pp. 177-182. **242.** Adrian Marino, *Visul literaturii mondiale*, în: *Tribuna*, 15, 1985; *Où situer la "littérature universelle"*, în: *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3, 1975, pp. 65-77. **243.** Idem, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 33-58. **244.** Ibidem, *La "letteratura europea", oggi*, în: *I Quaderni di Gaia*, 1, 1990. pp. 103-116; tr. rom., în: *Pentru Europa* (Iaşi,1995), pp..111-129; *"European" and "World Literature": A New Comparative View*, în: *I.C.L.A. '91. Tokyo Proceedings*, V. (Tokyo, 1994), pp. 39-48; *"Decolonizarea" Europei Literare*, în: *Cotidianul Supliment cultural, Litere, Arte, Idei*, 29 mai 1995; cu titlul schimbat, *Integrare şi identitate culturală*, în: *Cultură şi politică* (Iaşi, 1996), pp. 237-242. **245.** Tudor Octavian, *Încă o mare carte care nu s-a scris*, în: *România Liberă*, 27 ianuarie 1996. **246.** De ex., Adrian Marino, *Universalele literaturii*, în: *Jurnalul Literar*, II, 1-4, ianuarie 1991. **247.** Sorin Alexandrescu, *Le paradoxe roumain*, în: *International Journal of Rumanian Studies*, I (1976), 1-2, pp. 9-20. **248.** *Cotidianul Supliment cultural. Litere. Arte. Idei*, IV, 15, 22 aprilie 1996. **249.** Liviu Antonesei, *Jurnal din anii ciumei* 1987-1989. *Încercări de sociologie spontană* (Iaşi, 1995), p. 147.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 195-202. **A2.** Idem, *op. cit.*, IV, pp.249-272. **A3.** René Wellek, *A History of Modern Criticism*,

1750-1950 (1966; New Haven and London 1971[3]), 4, p. 399, 415. **A4.** Adrian Marino, *Tendences esthétiques*, în: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (Budapest, 1984), II, în special pp. 667-669, 710-712, 788-791. **A5.** René Wellek, *op. cit.*, 4, p. 279. **A6.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 16-21. **A7.** Carla Valentino, *"L'Histoire des littératures de langues européennes": nota per una ricostruzione del progetto*, în: *I Quaderni di Gaia*, 4, 1991, pp. 69-81. **A8.** Adrian Marino, *op. cit.* (Cluj, 1997), IV, pp. 212-230. **A9.** cf. *Asian and Western Writers*, în: *Dialogue. New Cultural Identities* Ed. by Guny Amisthanayagan (London and Basingstocke, 1982), p. 78; *Postcolonial Literatures. Theory and Practice.* Ed. by Steven Tötösy de Zepetnek and Sneja Gunew, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 22, 3-4, september-december 1995. **A10.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 93-104. **A11.** Idem, *op. cit.*, IV, pp. 102-140. **A12.** Ibidem, *op. cit.*, IV, pp. 249-267. **A13.** Ibidem, *op. cit.*, IV, pp. 249-267. **A14.** cf. Geoffrey Green, *Literary Criticism and the Structure of History. Erich Auerbach and Leo Spitzer* (Lincoln and London, 1982), p. 102. **A15.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV. pp. 178-193. **A16.** Idem, *op. cit.*, III, p. 247-248. **A17.** cf. L.M. Fieldler, *Hugo von Hoffmannsthal und die Weltliterarität*, în: *Acta Litteraria*, 18, (1976), p. 91. **A18.** cf. *Les Chemins actuels de la critique* (Paris, 1967), p. 388. **A19.** W. Milch, cf. Walter Höllerer, *La littérature comparée en Allemagne depuis la fin de la guerre*, în: *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), p. 29. **A20.** cf. Adrian Marino, *Marxist ideology and East European Comparative Studies*, în: *Europa Provincia Mundi. Essays offered to Hugo Dyserinck (*Amsterdam-Atlanta, 1992), p. 47; idem, *Contre l'européocentrisme*, în: *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982), pp. 51-62.

3. LITERATURA POPULARĂ

1

1. De ex. Harry Shaw, *Concise Dictionnary of Literary Terms* (1972; New York, 1976), pp. 215-216. **2.** Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (Bari, 1933), p. 3. **3.** A. Kibédi Varga, *Rapports Het Franse Boek*, 1, 1976, p. 26. **4.** De ex., Geneviève Bollème, *Littérature populaire et littérature de colportage*, în: *Livres et société...* (Paris-La Haye, 1965), p. 76. **5.** De ex., Ananda K. Coomaraswamy, *The Nature of "Folklore" and "Popular art"*, în: *Christian and Oriental Philosophy of Art* (New York, 1953), pp. 130-143; Vilkos Voigt, *Confins of Literature, Folklore and Folklorism*, în; *Neohelicon*, 2, 1980, pp. 123-140. **6.** Guy-Claude Balmir, *Du chant au poème. Essai de littérature sur le chant et la poésie populaire des noirs américains* (Paris, 1982). **7.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 38-40 (sec.18) şi pp. 201-210 (sec.19). **8.** Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain* (Paris, 1943), I. p. 43. **9.** Benedetto Croce, *Conversazioni critiche* (Bari, 1918), II, p. 246. **10.** Dragoliub-Dragan Nedeljković, *La conception de l'esprit national et populaire dans la littérature russe du XIX^e siècle*, în: *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.* (The Hague-Paris, 1966), I. p. 211. **11.** De ex., Herman Gumbel, *Dichtung und Volkstum*, în: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Hrgb. Emil Ermatinger (Berlin, 1930), pp. 58-59. **12.** Joseph Bédier, *Les Légendes épiques*

(Paris, 1912), III, pp. 220-221. **13.** Henry Giordan, *Un problème de terminologie. Littérature nationale. Littérature dialectale. Littérature ethnique aliénée*, în: *R.L.C.* 42, 1, janvier 1968, p. 115, 119. **14.** H. Steinthal, *Das Epos*, în: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, V(1868), p. 10. **15.** Ramón Menéndez Pidal, *La Primitiva Poesia Lirica Española* (1919), în: *Estudios Literarios* (1938; Buenos Aires, 1943), p. 182. **16.** Idem, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (Madrid, 1959), p. 467. **17.** Roman Jakobson, Petr Bogatyrev, *On the Boundary beetwen Study of Folklore and Literature* (1929), în: *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*. Ed. by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (Cambridge, Mass., 1971), p. 91; Roman Jakobson, *Le folklore, forme spécifique de création* (1929), în: *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 59-72. **18.** Paul Lévy. *La notion "Volkslied": Courants et tendences actuels*, în: *Revue Germanique*, XXII (1932), p. 6. **19.** Leo Spitzer, *Notas sobre Romances Españoles*, în: *Revista de Filologia Española*, XII (1935), p. 160. **20.** Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions* (Paris, 1968), p. 484, 488; Manuel Viegas Guerriero, *Littérature populaire: Autour d'un concept*, în: *Littérature Orale Traditionnelle Populaire* (Paris, 1971), pp. 11-12. **21.** Vittorio Santoli, *Philologie und Kritik* (Bern, 1971), p. 199, 103, 205. **22.** Ramón Menéndez Pidal, *Como vive un romance* (Madrid, 1954), p. 138. **23.** Arnold van Gennep. *op. cit.*, p. 41; Marcel Mauss, *Manuel d'anthropologie* (Paris, 1947), p. 98; Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of "Literature"*, în: *P.T.L.*, 1, (1976), p. 349. **24.** De ex., Jean Richner, *La Chanson de Geste* (Genève-Lille, 1955), p. 158; Pál Miklos, *Les Littératures orales à notre époque*, în: *Actes du V^e Congrès de l'A.I.L.C.*, pp. 473-479. **25.** Gyula Ortutay, *Principles of Oral Transmision in Folk Culture*, în: *Acta Ehnographica*, VIII (1959), p. 159. **26.** Milmann Parry, *Studies in the Epique Telnique of Oral Verse-making*; II. *The Homeric Language as The Language of an Oral Poetry*, în: *Harvard Studies in Classical Philology*, XLIII (1932), p. 19. **27.** Roman Jakobson, Petr Bogatyrev, *op. cit.*, p. 91. **28.** Brian Stock, *The Implications of Literary Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Princeton, 1983), p. 19. **29.** Paul Zumthor, *Poétique médiévale et poétique d'oralité*, în: *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1981, pp. 23-24. **30.** Robert Mandrou, *Littérature de colportage et mentalités paysannes. XVII^e-XVIII^e siècle*, în: *Etudes Rurales*, 15, 1964, p. 85; în acelaşi sens, recent, David Buchan, *Folk Literature*, în: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Garsid, Malcom Kelsall and John Peck (London, 1990), p. 976. **31.** Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, 1973), p. 68. **32.** Victor E. Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide* (London , 1977), p. 94-96. **33.** M. Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*, tr. rom. (Bucureşti, 1974), p. 18, 219, 233, 242; mai multe articole pe această temă în *New Literary History*, vol. 25, 3 1992. **34.** Eduard Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Age* (Paris, 1910), pp. 220-221. **35.** De ex., Alberto M. Cirese, *La poesia popolare* (Palermo, 1958); Carlo Augusto Viano, *Cultura dotta e cultura popolare*, în: *Cultura popolare e cultura dotta nel seicento* (Milano, 1983), pp. 235-244; André Peyronie, *Littérature populaire et paralittérature*, în: *La recherche en littérature générale et comparée en France* (Paris, 1983), p. 176; Idem, *La notion de littérature populaire*, în: *Richesses du roman populaire*. Ed. R. Guise, H. Neuschöfer (Université de Nancy), pp. 11-28.

36. De ex., Robert Escarpit, *La révolution du livre* (Paris 1965), p. 138. 37. Adrian Marino, *op. cit.*, (Cluj, 1997), IV, pp. 108-178. 38. Geneviève Bollème, *Les Almanach populaires aux XVII^e et XVIII^e siècle* (La Haye-Mouton, 1969); *La Bibliothèque bleue* (Paris, 1971); *La Bible Bleue, anthologie d'une littérature populaire* (Paris, 1975) etc. 39. Idem, *Littérature populaire et littérature de colportage au 18^e siècle*, în: *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle* (Paris-La Haye, 1965), p. 68; John S. Miletich, *Oral-Traditional Style and Learned Literature. A New Perspective*, în: *P.T. L.*, 3, 1978, pp. 345-356. 40. Rolf A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet* (Paris, 1959), p. 163. 41. Viviane Alleton, *En Chine: la contagion de l'écrit*, în: *Critique*, 394, 1980, p. 225. 42. Hans Naumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde* (Leipzig, 1929[2]), p. 114. 43. Paul Zumthor, *L'écriture et la voix (D'une littérature populaire brésilienne)*, în: *Critique*, 394, 1989, p. 225. 44. Robert Mandrou, *Les échanges entre culture populaire et culture savante*, în: *Bildung und Ausbildung in der Romania*. Hrsg. von Rolf Koeper (München 1970), I, p. 446-447. 45. De ex., Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch, Studien zur Socialgeschichte der populären Lesestoffe*, 1770-1910 (Frankfurt/M., 1970). 46. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1968). 47. Mathias Murko, *La poésie populaire épique en Jugoslavie au début du XX^e siecle* (Paris, 1929), p. 20, 46. 48. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age* (Paris, 1889, I; 1904,II). 49. Mauricio Molho, *Cervantes. Raíces folklóricas* (Madrid, 1976). 50. Joseph Ritson, *Pieces of Ancient Popular Poetry. From Authentic Manuscripts and Old Printed Copies* (London, 1791), p. VI; Rudolf Schenda, *op. cit.*, p. 61. 51. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, p. 182. 52. Benedetto Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1966[6]), pp. 104-112. 53. Idem, *Letteratura del volgo*, în: *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (Bari, 1945), II, p. 191. 54. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, pp. 65-66. 55. Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècle* (Paris, 1964), p. 99; *Marxists on Literature. An Anthology*. Ed. by David Craig (Penguin Books, 1975), p. 14. 56. Jean Tortel, *Le roman populaire*, în: *Histoire des littératures* (Paris, 1963), III, p. 1585. 57. Idem, *Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), p. 42, 106. 58. Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature* (Paris 1992), p. 59. 59. David Hall, *Introduction*, în: *Understanding Popular Culture* (Berlin-New York-Amsterdam), 1984, p. 8, 11. 60. De ex., William R. Bascom, *From Functions of Folklore*, în: *Journal of American Folklore*, 67 (1954), p. 343, 346, 348-349. 61. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (1950; Torino, 1954), p. 19, 57, 81, 103-105 etc. 62. Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, 1961), p. XVI. 63. Adrian Marino, *op. cit.* (Cluj, 1994), III, pp. 104-145. 64. Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 117; cf. Albert Klein, *Die Krise des Unterhaltungsromans in 19. Jahrhundert* (Bonn, 1969), p. 94. 65. Robert Maudrou, *op. cit.*,p. 9, 22; Richard Hoggart, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-class Life with special References to Publications and Entertainments* (London, 1957), p. 201; Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizata* (Porto, 1975). 66. Richard Stites, *Russian Popular Culture. Entertainment and Society since* 1900 (Cambridge University Press, 1991). 67. De ex., Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, II. *Informale, New Dada, Pop Art* (Bari, 1971), pp. 282-283. 68. Leo Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art*. (1949), în: *Representative Essays* (Stanford, 1988), pp. 329-356. 69. Yoram Carmeli, *Text. Traces and the*

Reification of Totality. The Case of Popular Circus Literature, în: *New Literary History*, vol. 25, 1, 1994, pp. 175-205. **70.** De ex., Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur. Einleitung und Beziehungen*, în: *D.V.L.G.*, 39 (1965), pp. 291-293. **71.** Julio Carlo Baroja, *op. cit.*, p. 433. **72.** *Entretiens sur la paralittérature*, pp. 80-81, 85. **73.** Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier* (Paris, 1974), II, p. 26. **74.** Karel Teige, *Le Nouvel Art Proletarien* (1924), tr. fr., în: *Change*, 10, 1972, p. 49, 52. **75.** Tristan Tzara, *Alfred Jarry*, în: *Europe*, 555-556, 1975, 76. **76.** Jean-Pierre A. Bernard, *Le parti communiste français et la question littéraire, 1921-1931* (Grenoble, 1972, p. 14, 53, 58-59. **77.** Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura* (Caracas, 1978), p. 176; Enrique Dussel, *Cultura national, popular, revolucionaria*, în: *Casa de las Américas*, 155-156, 1986, pp. 70-71; Ivor Indyk, *Pastoral and Priority:The Aboriginal in Australian Pastoral*, în: *N.L.H.*, vol. 24, 4, 1993, pp. 838-839, 845. **78.** De ex., Gillo Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti* (Torino, 1965), pp. 139-163; 182-206. **79.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954), III, p. 888. **80.** Benedetto Croce, *La Poesia* (1936; Bari, 1969), p. 250. **81.** Manuel Viegas Guerriero, *op. cit.*, pp. 11-19; Jurij Lotman, *op. cit.*, pp. 350-351. **82.** Paul Georgescu, *Titu Maiorescu-critic literar*, în: *Critice* (Bucureşti, 1967), I, p. XXIV, XXXI, passim. **83.** Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gingis-Khan* (Paris, 1970), pp. 218-246; un punct de vedere american apropiat: Gail Kligman, *The Weldding of the Dead: Ritual, Poetics and Popular Culture in Transylvania*, 1988; tr. rom. 1998. **84.** Felix Karlinger, *Die rumänische Volksprosa*, în: *Einführung in die romanische Volksliteratur*, 1, Teil, *Die romanische Volkepos* (München, 1969, pp. 25-36; *Ein rumänische Volksbuch des 16 lh. Der Gang Mariae zu den Qualen*, 1976; *Romanische Volksbücher* (Darmstadt, 1978); *Gesammelte Aufsätze zur Rumänischen Literatur und Kulturgeschichte* (=*Studien zur rumänischen Sprache und Literatur*, Heft 7), (Salzburg, 1985). **85.** *Heilige Ereignisse – Heilige Zeiten. Weihnachtserzählungen aus der mündlichen Uberlieferung* (Wien, 1988); *Geheimnisse des Wassers* (Frankfurt/M.-Leipzig, 1991). **86.** De ex., Irungard Leckner, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien* (Salzburg, 1981). **87.** *Berichte...* (Seekichen, 1975, 1976). **88.** Alexandru Duţu, *Ce este "literatura populară"?*, în: *România Literară*, 36, 1979; Mircea Anghelescu, *Un promotor al studiilor române la Salzburg*, în: *V.R.*, 6-7, 1980, pp. 167-168; Al. Duţu, *Inventarea tradiţiei folclorice*, în: *V.R.*, 1, 1994. **89.** Adrian Marino, *Valoarea poeziei populare*, în: *Cotidianul*, 12, 24 martie 1967. **90.** Leo Spitzer, *L'Archétype de la ballade Miorița et sa valeur poétique*, în: *Cahiers Sextil Puşcariu*, II, 1952, pp. 75-130. **91.** Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni* (Firenze, 1969); Marin Mincu, Marco Cugno, *I canti narrativi romeni. Analisi semiologica* (Torino, 1977); Felix Karlinger, *Rumänische Legenden aus der mündlichen Tradition. Fragmentarische Skizzen und exemplarische Texte* (Salzburg, 1990). **92.** N. Iorga, *La littérature populaire source de haute littérature*, în: *Mercure de France*, 15 avril 1925, p. 293. **93.** Ion Taloş, *La relation oral-écrit-oral dans l'étude de folklore roumain*, în: *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1977, pp. 41-52. **94.** Ion Bogdan Lefter, *Romanian Literature and the Publishing Industry since 1989; Asymmetries between History and Rhetoric*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 22, 3-4, Sept.-Dec., 1995, pp. 877-879. **95.** Em. Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori* (1884-1913), (Bucureşti, 1937), p. 140, 249, 359. **96.** *Conferenţele "Vieţei Noua", Seria întîi 1909* (Bucureşti, 1910), pp. 246-247,

passim. 97. E. Lovinescu, *Critice* (Bucureşti, 1916), IV, pp. 135-156. 98. Idem, *Istoria civilizaţiei române moderne*, II, *Forţele reacţionare* (Bucureşti, 1925), p. 42.

II

A1. O serie bogată de definiţii actuale, general acceptate, până la mijlocul secolului 20, în: *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (New York, 1950), II, pp. 398-403. A2. cf. Albert Klein, *Die Krise des Unterhaltungsroman im 19. Jahrhundert* (Bonn, 1969), p. 22. A3. cf. Alain-Michel Boyer, *La paralittérature* (Paris, 1992), p. 59. A4. cf. *Popularität und Trivialität.* Hrgb. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt, 1974), pp. 8-9. A5. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1997), IV, pp. 43-67. A6. cf. Paul Lévy, *Geschichte des Begriffes Volkslied* (Berlin, 1911), p. 471. A7. cf. *Was will Literatur.* Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), I, p. 136. A8. cf. Richard D. Altick, *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading People* (Chicago, 1975), p. 241. A9. cf. Paul Lévy, *La notion "Volkslied"*, în: *Revue Germanique*, XXIII (1932), p. 8. A10. cf. Adrian Marino, *op. cit.*, I, p. 249, 311. A11. Idem, *op. cit.*, IV, pp. 45-50. A12. cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750-1950* (New Haven and London, 1991), 7, p.422. A13. cf. René Garguilo, *Un paternalisme littéraire: Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne*, în: *Romantisme*, 39, 1983, p. 69. A14. cf. E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne, II, Forţele reacţionare* (Bucureşti, 1925), p. 166.

4. LITERATURA DE MASĂ

I

1. De ex., Erland Munch-Petersen, *Trivial literature and Mass Reading*, în: *Orbis litterarum*, 20, 3, 1972, p. 174. 2. De ex., *Letteratura di massa. Letteratura di consumo... Guida storica e critica.* A cura di Giuseppe Petronio (Bari, 1979), *Introduzione*, p. XXXIV, LIX, LXXXIV etc. 3. Robert Escarpit, *La Révolution du livre* (Paris, 1965), p. 159. 4. José Ortega y Gasset, *Le rebelión de las masas* (1937; Madrid, 1969[18]), p. 39, 41, 42. 5. Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, 1961), p. XVIII, p. 97; Leslie Fiedler, *What was Literature. Class culture and Mass Society* (New York, 1982). 6. De ex., José Maria Diez Borque, *Literatura y cultura de masas* (Madrid, 1982), p. 32, 36, 39; *L'art de masse n'existe pas* (Paris, 1974), p. 15, 36, passim; Marc Angenot, *Le roman populaire* (Québec, 1976), p. 19, 20. 7. Francis Champarnaud, *Bogdanov et le Proletkult*, în: *L'art de masse n'existe pas*, p. 291. 8. Karel Teige, *Le nouvel art prolétarien*, în: *Change*, 10, 1972, p. 49, 52. 9. *L'art de la masse n'existe pas*, p. 31,63. 10. *Théorie de la littérature...* (Paris, 1965), p. 122. 11. Victor E. Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide* (London, 1977), p. 162. 12. René Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750-1950* (New Haven and London, 1992), 8, p. 277. 13. Leo Lowenthal, *op. cit.*, p. 141. 14. Wolfgang Langenbucher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Massenhaft*

Verbreiteten Literatur (Bonn, 1964). **15.** Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 17. **16.** De ex., Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1965); *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading.* Ed. by Tony Bennett (London and the New York, 1990), pp. IX-X etc. **17.** Bernard Rosenberg, *Mass Culture in America*, în: *Mass Culture. The Popular Arts in America.* Ed. by Bernard Rosenberg and David Manning White (Glencoe, III, 1957), p. 5. **18.** Stephan Bann, *Pop Art and Genre*, în: *New Literary History*, vol. 24, 1, 1993, p. 116; anterior Gillo Dorfles, *La "pop-art"...* în: *Nuovi riti, nuovi miti* (Torino, 1965), pp. 182-206. **19.** Dwight Macdonald, *Culture de masse*, în: *Diogène*, 3, 1953, p. 5. **20.** Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste* (New York, 1974), pp. 9-10. **21.** Dwight Macdonald, *op. cit.*, p. 10-11. **22.** Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, (Grenoble, 1978), p. 7, 13, 47. **23.** Alan Swingewood, *The Myth of Mass Culture* (London and Basingstoke, 1977), p. 122. **24.** D.W. Brogan, *Haute culture et culture de masse*, în: *Diogène*, 5, 1954, p. 3-5. **25.** De ex., Janice A. Radway, *The Aesthetic in Mass Culture: Reading the "Popular" Literary Text*, în: *The Structure or the Literary Process....* Ed. by P. Steiner, M. Červenka and R. Vroon (Amterdam, 1982), pp. 398-399. **26.** Jean-Noël Vuarnet, *Paralittérature et littérature dans "Compact" de Maurice Roche*, în: *Entretiens sur la paralittérature.* Sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (Paris, 1970), p. 333. **27.** Benedetto Croce, *Poeti, letterati e produttori di letteratura*, în: *Problemi di estetica* (1910; Bari, 1966[6]), pp. 107-108. **28.** Th. W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, în: *Ohne Leitbild. Parva Estetica* (Frankfurt/M., 1967), p. 70. **29.** De ex., Christa Bürger, *Zur Theorie der Kulturindustrie*, în: *Zeitgenössische Unterhaltungsliteratur* (Frankfurt/M., 1974), pp. 9-17. **30.** Kurt Ziesel, *Die Literaturfabrik* (Wien-Koln, 1982). **31.** Michele Rak, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura* (Milano, 1980), p. 37-49. **32.** De ex., *L'art de masse n'existe pas*, p. 13. **33.** Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), p. 13. **34.** I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924; London, 1976), p. 203. **35.** Frank Luther Mott, *Is There a Best Seller Formula?*, în: *Mass Culture*, p. 118. **36.** Leo Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art* (1949), în: *Representative Essays.* Ed. by Alban F. Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutheland (Stanford, 1988), pp. 329-356. **37.** Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 134. **38.** Solomon Lipp, *The Popular Novel in Nineteenth Century Latin America*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, IX, 3, September 1982, p. 421. **39.** R. Flesch, *The Art of Readable Writing* (New York, 1949). **40.** De ex., Robert Escarpit, *Théorie générale de l'information et de la communication* (Paris, 1976). **41.** De ex., Robert Escarpit, Charles Bouazis, *Systèmes partiels de communication* (Paris, La Haye, 1972). **42.** De ex., *Les communications de masse. L'univers des mass media* (Paris, 1972); D. N. Rodowik, *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge*, în: *New Literary History*, vol. 20, 1, 1995, pp. 111-121. **43.** Horace Newcomb, *T. V.: Most Popular Art* (New York, 1974). **44.** José Maria Diez Borque, *op. cit.*, pp. 18-19. **45.** Walter J. Ong, S. J., *The Presence of the Word* (1967; Minneapolis, 1981), p. 17; *African Talking Drums and Oral Noetics*, în: *New Literary History*, 3, 1977, pp. 417; *Literary and Orality in Our Times*, în: *Oral and Traditional Literature.* Ed. by Norman Simms (Hamilton, 1982), pp. 13-14. **46.** D. N. Rodowik, *op. cit.*, 112-113; *Popular Fiction...*, p. XII; Walter Müller, *Literatur in technischelektronischen Zeitalter*, în: *Merkur*, 35, 402, 1982; *Identification d'un*

objet: la médiologie, în: *Le Débat*, 85, mai-aout 1995. **47.** P. O. Chotjewitz, *Was heisst "experimentelle Literatur"?* (1966-1967), în: *Was will Literatur*. Band 2, von 1918-1973. Hrsg. Josef Billen, Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), p. 216. **48.** I. A. Richards, *Lecture for the Unlettered*, în: *Uses of Literature*. Ed. by Monroe Engel (Cambridge, Mass, 1973), p. 207. **49.** Jean Lescure, *La radio et la littérature*, în: *Histoire des littératures, Encyclopédie de la Pléiade* (Paris, 1958), 3, pp. 1690-1714. **50.** Georges Mounin, *La littérature et ses technocraties* (Paris, 1978), p. 35, 38, 41. **51.** Gerard Schumann, *Krieg-Bericht und Dichtung* (1942), în: *Was will Literatur?*, 2, p. 102. **52.** Pierre Kast, *Cinéma et littérature*, în: *Histoire des littératures*, 3, pp. 1715-1734; Klaus Kanzog, *Film (und Literatur), Medien (und Literatur)*, în: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Tübingen, 1994[2]), pp. 153-156; 268-273; Jochen Hörisch, *Die Wirklichkeit der Medien und die medialistische Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartliteratur*, în: *Literarische Moderne. Europäische Literatur in 19. und 20. Jahrhundert*. Rolf Grimminger, Jurij Murasov/Jörn Stückrath (Hg.). (Renbeck bei Hamburg, 1995), p. 770, 774, 775. **53.** Peter Uwe Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit* (München, 1974), pp. 128-186. **54.** Helmut Schanze, *Medienkunde für Literaturwissenschaftler* (München, 1974). **55.** De ex., *Letteratura di massa, Letteratura di consumo...*, p. 5. **56.** Guido Morpurgo Tagliabue, *Letteratura d'arte e letteratura di consumo*, în: *Geologia letteraria* (Milano, 1986), pp. 13-14, în special p. 46. **57.** De ex., Albert Klein, *Die Krise des Unterhaltungsromans in 19. Jahrhundert* (Bonn, 1969), p. 18; Peter Bürger, *Institution Literatur und Modernisierung*, în: *Zum Funktionwandel der Literatur in der frühen Neuzeit*. Hrsg. Peter Bürger (Frankfurt/M., 1983), p. 11, 21, 26. **58.** Wolfgang Langenbucher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Massenhaft Vebreiteten Literatur* (Bonn, 1964). **59.** Gerd Labroisse, *Theorie und Methodendiskussionen in der Forschung zur DDR-Literatur*, în: *Wie international ist die Literaturwissenschaft...* (Weimar, 1996), p. 350. **60.** Leo Lowenthal, *op. cit.*, p. 36. **61.** Marcel Allain, *Confessions*, în: *Entretiens sur la paralittérature*, p. 83. **62.** T.S. Eliot, *Selected Essays* (1932; London, 1966), p. 396. **63.** Juliette Raabe, Francis Lacassin, *La Bibliothèque idéale des littératures d'évasion* (Paris, 1969). **64.** Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 63; Irmela Schneider, *Literatur und Medien*, în: *Das Fischer Lexikon Literatur*. B. 2, Hrsg. von Ulfert Ricklefs (Frankfurt.M., 1996), p. 1055. **65.** Peter Haining, *Terror! A History of Horror Illustrations from the Pulp Magazines* (1976; London, 1978), pp. 6-7. **66.** Boileau-Narcejac, *Le roman policier* (Paris, 1964), p. 154,170. **67.** Wolfgang Langenbucher, *op. cit.*, p. 13. **68.** Dwight Macdonald, *op. cit.*, p. 11-12; Edgar Morin, *L'industrie culturelle*, în: *Communications*, 1, 1961, p. 55 etc. **69.** Walter Nutz, *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller* (Köln und Opladen, 1962), p. 21. **70.** Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 72. **71.** Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch. L'art de bonheur...* (Paris, 1977), p. 101. **72.** Elisabeth Waterson, *Books and Notions: The Canadian Popular Novel in the Nineteenth Century*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, IX, 3, september 1982, p. 442. **73.** Karla Fohrbeck e Andreas I. Wiesand, *La letteratura "per" la massa*, în: *Letteratura di massa...*, p. 154-156. **74.** Umberto Eco, *Du Superman au Surhomme*, tr. fr. (Paris, 1993). **75.** De ex., Wilmont Haacke, *Handbuch des Feuilletons* (Emsdetten, 1951-1952), I, p. 51, 78. **76.** *Popular Fiction*, p. 78. **77.** Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier* (Paris, 1974), I-II;

Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature* (Paris, 1992), pp. 53-54, 57. **78.** André Peyronie, *Littérature populaire et paralittérature*, în: *La recherche en littérature générale et comparée en France* (Paris, 1983), pp. 197-198. **79.** *Letteratura di massa...*, p. LXXX. **80.** Multe referinţe, de ex., Kingsley Amis, *L'Univers de la Science-fiction*, tr. fr. (1960;Paris, 1962); Henri Baudin, *La Science-fiction* (Paris, 1971); *The Encyclopedia of Science Fiction.* General editor Peter Nicholls (London, Toronto, Sydney, New York, 1979). **81.** Tzvetan Todorov, *Typologie du roman policier*, în: *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 56, observaţia revine şi în alte texte. **82.** Larry Wolff, *"The Boys are Pickpockets and the Girl is a Prostitute": Gender and Juvenile Criminality in Early Victorian England from "Oliver Twist" to "London Labour"*, în: *New Literary History*, vol. 27, 2, Spring, 1996, pp. 227-249. **83.** Boileau-Narcejac, *op. cit.*, pp. 107-113; Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 201. **84.** Umberto Eco, *James Bond: une combinatoire narative*, în: *Communications*, 8, 1966, pp. 77-93; *Le mythe de Superman*, în: *Communications*, 24, 1976, pp. 24-40. **85.** cf. Radu Nicolau, *Sensurile "Morfologiei basmului"*, în: I.V. Propp, *Morfologia basmului*, tr. rom. (Bucureşti, 1970), p. XVI. **86.** Claus Clüver, *"World Literature"–Period or Type? In Response to Horst Steinmetz*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 1988, p. 135. **87.** Malcom Bradbury, *Notes Toward a Definition of International Culture*, în: *Asian and Western Writers in Dialogue.* Ed. by Guny Amisthanayagan (London and Basingstoke, 1982), pp. 13-25, în special p. 16; în acelaşi sens, anterior, Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 140, 142; *Popular Fiction*, pp. 10-11, 214 etc. **88.** Observaţie frecventă, de ex., Janice A. Radway, *op. cit.*, p. 399. **89.** Faptul a fost observat: Gerhard Schmidt-Henkel, *La "Paraletteratura" nel canone della scienza della letteratura* (1972), în: *Letteratura di massa*, p. 60. **90.** Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1954), p. 70. **91.** Hannah Arendt, *La crise de la culture*, tr. fr. (Paris, 1972), p. 266. **92.** De ex., *L'art de masse n'existe pas...*, pp. 423-424. **93.** *Théorie de la littérature...*, p. 122. **94.** De ex., *L'art de masse n'existe pas*, pp.12-13; Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur...* în: *D.V.L.G.*, 39, (1965), pp. 296-297. **95.** Soveja, *Primăvara literară* (Bucureşti, 1914), pp. 62-89. **96.** Ion Trivale, *Cronici literare* (Bucureşti, 1915), p. 5, 52 etc. **97.** Al. Busuioceanu, *Figuri şi cărţi* (Bucureşti, f. a.), pp. 194-195. **98.** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Bucureşti, 1941), p. 910, passim. **99.** Paul Zarifopol, *Eseuri.* Ed. Al. Săndulescu, (Bucureşti, 1988), I, p. 46. **100.** Mihai Ralea, *Valori* (Bucureşti, 1935), pp. 74-79, 99-107, 120-128. **101.** Ion Negoiţă, în: *Paideia*, III, 2, 1996, pp. 35-40. **102.** Interviu, în: *Cotidianul*, 17-18 august. **103.** *România Literară*, 41, 11 oct. 1990. **104.** Adrian Marino, *Politică şi cultură...* (Iaşi, 1996), p. 206. **105.** Paul Cornea, *Critique comparée et la question du canon*, în: *Synthesis*, XXI 1994), pp. 35-44. **106.** Eugen Negrici, *Profitorii graţiei divine. Este "clasicul" un mit necesar?*, în: *România literară*, XXX, 9, 5-11 martie 1997. **107.** Nicolae Manolescu, *A fi cult*, în: *România literară*, 13, 1996. **108.** Idem, *Contele de Montecristo şi comunismul*, în: *România literară*, XXXI, 8, 4-10 martie 1998. **109.** Ion Simuţ, *Confesiunile unui opinioman* (Oradea, 1996), pp. 69-77. **110.** Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, 1983-1986 (Craiova, 1991), I, p. 239; II, p. 205. **111.** Adrian Bârsan (Interviu) cu., în: *Vatra*, 7, 1996, p. 11. **112.** *Viaţa ei cu Borg*, în: *România literară*, 15 august 1996. **113.** *Jurnal de lăsare la vatră*, în: *Vatra*, 7, 1996, p. 81. **114.** De ex., *Jurnalul literar*, VII, 33-38, octombrie 1996; *România literară*, 29 ianuarie 1997. **115.** Radu G.

Țeposu, *Ceața de pe ochi*, în: *Cuvîntul*, II, 8, august 1996. **116.** *Diferență*, în: *Cotidianul*, 13 noiembrie 1996; *România literară*, 25 ianuarie 1997. **117.** *Europa de sud*, în: *22*, 33, 14-20 august 1996; *22 plus*, 34, 13 august 1996. **118.** *Dilema*, 163, 1996. **119.** *Echinox*, XXIX, 4-5-6, 1997. **120.** *Etica lui Adam...* (București, 1995),p. 230. **121.** Dan Pavel, *Cine, cè și de ce? Interviuri despre politică și alte tabuuri* (Iași, 1981), p. 9.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, pp. 104-213. **A2.** Idem, *op. cit.*, (Cluj, 1997), IV, pp. 176-193. **A3.** Ibidem, III, pp. 145-158. **A4.** Ibidem, IV, pp. 9-67. **A5.** Ibidem, III, pp. 155-156. **A6.** Ibidem, IV, pp. 65-66. **A7.** Ibidem, IV, p. 270. **A8.** cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism...* (New Haven, 1993), 8, p. 291. **A9.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 62.

5. SUBLITERATURA

1. P. Orecchioni, în: *Littérature et sous-littérature, Bulletin du séminaire de littérature générale*, fasc. X, 1961-1963, Université de Bordeaux, p. 78. **2.** Michel Ragon, *Histoire de la littérature ouvrière. Du Moyen âge à nos jours* (Paris, 1953), p. 97. **3.** Robert Escarpit, *La révolution du livre* (Paris, 1953), p. 49; *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p.100. **4.** Henri Roddier, *De l'emploi de la méthode génétique en littérature comparée*, în: *Comparative Literature* (Chapel Hill), I. 1959, pp. 113-124. **5.** De ex., Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature* (Paris, 1992), pp. 15-16. **6.** Pierre Kast, *Cinéma et littérature*, în: *Histoire des littératures...* (Paris, 1958), 3, p. 1222. **7.** De ex., *Le phénomène San Antonio. Une forme du roman noir au XX^e siècle* (Bordeaux, 1965), pp. 33-34, 45; Juliette Raabe, *Le phènomène Série Noire*, în: *Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), p. 9, 19, 37, etc. **8.** De ex., Northrop Frye, *Fables of Identity* (New York-Burlingame, 1963), p. 50. **9.** F. W. Bateson, *The Scholar-Critic. An introduction to Literary* (London, 1972), p. 62; Segundo Serrano Poncela, *Literatura y subliteratura* (Caracas, 1966). **10.** Un ultim exemplu, după R.Escarpit etc.: Alain-Michel Boyer, *Questiones de paralittérature*, în: *Poétique*, 98, avril 1994, p. 150. **11.** *Théorie de la littérature. Textes des formaistes russes...*, tr. fr. (Paris , 1965), pp. 126-127, 304. **12.** Raymond Chandler, *L'arte di scrivere romani polizieschi* (1950), în: *Letteratura di massa, Letteratura di consumo...* (Bari, 1979), p. 95. **13.** De ex., Thomas A. Sebeok, Jean Umker-Sebeok, *Din nou pe urmele lui Sherlock Holmes*, tr. rom. (Cluj, 1994). **14.** Jules Renard, *Journal* (Paris, 1935[14]), p. 578. **15.** Joachim Bark, *Der Kreistanz um Triviale*, în: *Trivialliteratur...* (München, 1976), p. 14, 25. **16.** Ulrich Schulz-Buschaus, *Considerazioni storiche sulla "Trivialliteratur"*, în: *Letteratura di massa* XX., p. 44. **17.** Helmut Kreuzer, *Trivialliteratur als Forschungsproblem...*, în: *D.V.L.G.*, XLI (1967), p. 176. **18.** Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity* (1977; Durham, 1987), p. 241. **19.** Karlheinz Deschner, *Kitsch, Konvention und Kunst* (1957; Münster, 1989), p. 23, 24; Gillo Dortles, *Nuovi riti, nuovi miti* (Torino, 1965), p. 169, 175. **20.** Richard Dehmel, *Kunst und Volk* (1913), în: *Was will Literatur?* Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch, Band

I, Von 1730-1917 (Padeborn, 1975), pp. 284-285. **21.** Harald Weinrich, *Hoch und Niedrig in der Literatur*, în: *Literatur und Dichtung*. Hrsg. Horst Rüdiger (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973), pp. 160-169. **22.** *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hrsg. von Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Frankfurt/M.,1982). **23.** Victor E. Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide....* (Penguin Books, 1977), p. 219. **24.** Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture* (New York, 1974), p. 75. **25.** *Prix Nobel Allemands*, tr. fr. (München, 1968), p. 5. **26.** Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M., 1970), p. 154. **27.** Matei Călinescu, *Rereading* (New Haven and London, 1993), p. 78. **28.** Helmut Kreuzer, *op. cit.*, p. 179. **29.** Leslie Fiedler, *What was Literature? Class Culture and Mass Society* (New York, 1982), p. 96. **30.** Robert Escarpit, *Y a-t il des degrés dans la littérature?*, în: *Soc. Fr. de lit. comparée. Actes du Sixième Congrès National* (Paris, 1965), pp. 1-10. **31.** Walter Cohen, *The Concept of World Literature*, în: *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Ed. by Cornelia N. Moore, Raymond A. Moody (University of Hawaii and West Center, 1989), p. 8. **32.** Albert Klein, Heinz Hecker, *Trivialliteratur* (Opladen, 1977), p. 18. **33.** De ex., Marianne Dekoven, *Cultural Dreaming and Cultural Studies*, în: *New Literary History*, vol.27, I, Winter, 1996, p. 135. **34.** II *"Minore" nella storiografia letteraria*. Convegno internazionale Roma, 10-12 marzo 1983, a cura di Enzo Esposito (Ravenna, 1984). **35.** Franz Kafka, *Journal*. Traduit et présenté par Marthe Robert (Paris, 1954), p. 183. **36.** Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982). **37.** T.S. Eliot, *Selected Essays* (1932; London, 1966), p. 397. **38.** Idem, *On Poetry and Poets* (1943; London, 1973), pp. 34-51. **39.** Adrian Marino, *Toward a Definition of Literary Genres*, în:*Theories of Literary Genre*. Ed. by Joseph P. Strelka (University Park, and London, 1978), p. 53. **40.** Wilhelm Dilthey, *Die Grosse Phantasiedichtung...* (Göttingen, 1954), pp. 6-52. **41.** Rosario Assunto, *Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts* (Reinbeck bei Hamburg, 1975), p. 154, 155. **42.** Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris, 1975), pp. 31-32. **43.** Robert Scholes, *Stillborn Literature*, în: *The Horizon of Literature*. Ed. by an Introduction by Paul Hernadi (Lincoln-London,1982), p.57. **44.** Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (1955; The Hague-Paris, 1969), p. 173. **45.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 114. **46.** Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 95. **47.** Idem, *Novation et massification: un faux dilemme*, în: *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, Centre d'études et de recherches marxistes, 1976), pp. 148-158. **48.** Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948; Bern-München, 1984), pp. 261-276. **49.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1997), IV. pp. 216-225. **50.** Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899; London, 1922), pp. 115-166. **51.** Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 229. **52.** Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, în: *Poetics Today*, I, p. 1-2 (1979), pp. 292-295. **53.** Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), p. 17; în acelaşi sens: *Letteratura di massa*, p. 30, 32. **54.** Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1965), p.34. **55.** De ex. *Canons*. Ed. by Robert von Hallberg (Chicago and London,1984), pp. 1-2. **56.** Un rezumat recent al întregii probleme: Adrian Marino, *"European" and "World" Literature. A New Comparative View*, în: *Proceedings of the XIIIth Congress I.C.L.A.*,Tokyo, 1991, III,

pp. 299-308. 57. Rudolf Schenda, *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur in 19. and 20. Jahrhundert* (München, 1976), pp. 121-139. 58. Virgil Nemoianu, *Literary Canon and Social Value Options*, în: *The Hospitable Canon...*, Virgil Nemoianu and Robert Royal (eds.) (Amsterdam-Philadelphia, 1991), p. 241; în acelaşi sens: Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1997), IV, p. 222, 224. 59. De ex. Fritz Nies, *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nicht-kanonischen Literatur (von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)* (München, 1978); anticipări ale "şcolii de la Bordeaux", *Littérature et sous-littérature...*, p. 13, 18, 21, 25, 65-66 etc. 60. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 235; în acelaşi sens şi pe un spaţiu documentar mai larg: Adrian Marino, *Les cycles de l'avant-gardes*, în: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle...*, Sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, 1984), II, pp. 1043-1058. 61. Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung...* (München, 1971), pp. 206-210. 62. Numeroase studii, de ex., Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen*, în: *D.V.L.G.*, 39, 1965, pp. 288-323; notabil, din punctul nostru de vedere: Günther Fetzer, *Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung* (München, 1980). 63. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (New Haven and London, 1992), 8, p. 148. 64. Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna* (Bari, 1950), p. 261; Idem, *Letture di poeti...* (Bari, 1966), p. 243. 65. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931; Tübingen, 1965), p. 4. 66. Albert Klein, *Die Krise des Unterhaltungsromans im 19. Jahrhundert* (Bonn, 1969), p. 1, 14. 67. De ex., Oreste Macri, *Primato europeo e occidentale del "maggiore"*, în: *Il "Minore" nella storiografia letteraria*, pp. 17-20. 68. Jorge Luis Borges, *Fictions* (1956), tr. fr. (Paris, 1957), p. 103. 69. Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Bucureşti, 1967), p. 720. 70. *Mercure de France*, T. CLXXIX (1920), 15 avril, pp. 289-316. 71. Mircea Iorgulescu, *Spre alt Istrati* (Bucureşti, 1986), p. VIII, 56. 72. Mihai D. Ralea, *Valori* (Bucureşti, 1935), pp. 120-128. 73. Paul Zarifopol, *Eseuri*. Ed. Al. Săndulescu (Bucureşti, 1988), I, p. 74. 74. Lucian Blaga, *Trilogia Culturii* (Bucureşti, 1944), p. 356. 75. Constantin Noica, *Ce e etern şi ce e istoric în cultura română*, în: *Revista Fundaţiilor Regale*, X, 9, 1943. 76. Mircea Eliade, *Mémoire*, II, 1937-1960; *Les moissons du solstice*, tr. fr. (Paris, 1988), p. 28. 77. Iordan Chimet, *O manifestaţie pro-America, la Bucureşti, în 1986*, în: *România Literară*, 31, 7-13 august 1996. 78. H.-R. Patapievici, *Cerul văzut prin lentilă* (Bucureşti, 1995), p. 57. 79. Vasile Morar, *Masa şi Kitsch*-ul, în: *Dilema*, IV, 163, 1996. 80. Romul Munteanu, *Jurnal de cărţi* (Bucureşti, 1994), 5, pp. 25-27. 81. Nicolae Breban, *Discurs la "Orizont"*, în: *Orizont*, VII, 1, 2 ianuarie 1997. 82. Liviu Antonesei, *O prostie a lui Platon. Intelectualii şi politica* (Iaşi, 1997), p. 158. 83. Stelian Tănase, *Revoluţia ca eşec. Elite şi societate* (Iaşi, 1996), p. 22, 23. 84. Dan Pavel, *Cine, ce şi de ce? Interviuri despre politică şi alte tabuuri* (Iaşi, 1998), p. 169. 85. Ştefan Borbély, *Europa şi sfidările mileniului III*, în: *România Literară*, XXX, 7, 25 februarie-3 martie 1998. 86. Costache Olăreanu, *Cafe con aroma de mujer*, în: *România literară*, XXXI, 11, 25-31 martie 1998.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1970), IV, pp. 178-193. A2. cf. Maria Gabriella Riccobono, *Poesia popolare, cultura nazione e "popoli", nel pensiero*

di Benedetto Croce, 1911-1933, în: *Rivista di studi crociani*, XIX, fasc. IV, 1982, p. 353. A3. cf. René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1987), p. 88. A4. Adrian Marino, *Contre l'européocentrisme*, în: *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982), pp. 51-62. A5. *Duden. Zitate und Aussprüche* (Manheim, Leipzig, Wien, Zürich, 1993), p. 671. A6. cf. Sorin Comoroşan, *România, societate cu răspundere limitată* (Bucureşti, 1995), p. 125.

6. PARALITERATURA

1. Dominique Noguez, *Qu'est-ce que la paralittérature?*, în: *Scolies*, 2, 1972, pp. 25, 28. 2. Jean Tortel, *Qu'est-ce que la paralittérature*, în: *Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Armand, Francis Lacassin, Jean Tortel (Paris, 1970), p. 16, 18; Alain-Michel Boyer, *La paralittérature* (Paris, 1992), p. 19. 3. Walther Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen* (Göttingen, 1961), p. 32. 4. Marc Angenot, *Qu'est-ce que la paralittérature?*, în: *Etudes Littéraires*, 7, 1, avril 1974, pp. 10-11. 5. Noël Armand, *Les champs d'épandage de la littérature*, în: *Entretiens sur la paralittérature*, p. 394. 6. Tzvetan Todorov, *Mickaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, 1981), p. 126. 7. Numeroase referinţe, de ex., un număr monografic: *"Marginale" Literaturen, "Marginal" Literatures, Littératures "marginales"*, în: *Komparatistische Hefte*, 7, 1983. 8. Darko Suvin, *La Science fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire*, în: *Littérature*, 10, 1973, p. 103. 9. *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guido storico e critico* a cura di Giuseppe Petronio (Roma-Bari, 1979), p. XVIII. 10. De ex., Serge Fauchereau, *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes* (Paris, 1976), II, p. 141. 11. De ex., recent Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature* (Paris, 1992), p. 18. 12. Michele Rak, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura* (Milano, 1980), p. 61. 13. Alain Michel Boyer, *op. cit.*, p.10, 13. 14. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 11; Pierre Abraham, *Une infra-littérature?*, în: *Europe*, 541, juin 1974, pp. 3-6. 15. Robert Escarpit, *Y a-t-il des degrés dans la littérature?*, în: *Soc. Fr. de lit. Comp. Actes du Sixième Congrès National* (Paris, 1965), p. 4; problema este reluată în mai multe texte ulterioare; o expunere "monografică" a problemei: João David Pinto Correia, *O Significado Sociologico das Literaturas Marginais*, în: *Problematica de Leitura* (Lisboa, 1980), pp. 49-60. 16. Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier* (Paris, 1974), p. 6. 17. Werner Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1968), p. 24. 18. *Entretiens...*, p. 160. 19. De ex., (referinţe numeroase): Jean Bruno Renard, *La bande dessinée* (Paris, 1978), p. 243. 20. Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 42. 21. Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 31. 22. cf. John Lough, *Writer and Public in France. From the Middle Ages to the Present Day* (Oxford, 1978), p. 392, 393. 23. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (Bruxelles, 1978), pp. 14-15. 24. Gerhard Schmidt-Henkel, *La "Paraliteratura" nel canone della scienza della letteratura*, în: *Letteratura di massa*, pp. 57-71. 25. Daniel Couégnas, *op. cit.*, pp. 181-182. 26. De ex., John McHale, *The Future of Art and Mass Culture*, în: *Future*, 3,

1978, pp. 178-190; P.O. Chotjewitz, *Was heisst "experimentelle Literatur"?*, în: *Was will Literatur*, Band 2, 1918-1973 (Padeborn, 1975), p. 221 etc. **27.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 56. **28.** José Maria Diez Borque, *Literatura y cultura de masas* (Madrid, 1972), pp. 89-90; Jacques Breton, *La diffusion par dactylograme. De la Paralittérature*, în: *La Machine à écrire hier et demain* (Paris, 1982), pp. 79-118. **29.** De ex., Alain-Michel Boyer, *Questions de paralittérature. La paralittérature face à la traditionnelle et à l'ancienne rhétorique*, în: *Poétique*, 98, avril 1994, pp. 131-151. **30.** Juliette Raabe et Francis Lacassin, *La Bibliothèque idéale des littératures d'évasion* (Paris, 1969), p. 123; Stéphane Sarkany, *La zone-frontière entre "paralittérature" et littérature dite "noble"*, în: *Synthesis*, VII (1980), pp. 93-98; Idem, *Théorie de la littérature* (1990; Paris, 1993), p. 6. **31.** Northrop Frye, *Anatomy of criticism* (1957; Princeton, 1971), p. 136. **32.** Jean Rousset, *Le journal intime, texte sans destinataire?*, în: *Poétique*, 56, 1983, p. 435. **33.** Leyla Pierrone-Moisés, *L'intertextualité critique*, în: *Poétique*, 27, 1976, p. 372. **34.** Massin, *Typographies expressives*, în: *Entretiens...*, p. 377; de același autor: *La Lettre et l'Image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours* (Paris, 1970). **35.** Robert Escarpit, *Le retour de l'image*, în: Anne-Marie Thibault-Laulan, *L'image et communication* (Paris, 1972), pp. 13-16. **36.** Bertrand Gibert, *Variations transiconiques (dans un genre mineur)*, în: *Poétique*, 97, 1994, pp. 103-124. **37.** Pierre Fresnault-Deruelle, *Comic-Strips et Comic-Books*, în: *L'art de masse n'existe pas* (Paris, 1974, pp. 93-103. **38.** Francis Lacassin, *Pour une neuvième art: la bande dessinée* (Paris, 1971). **39.** Doar câteva indicații: Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée...* (Paris, 1972), p. 9, 84, 145-155; autorul are și alte contribuții; *International Bibliography of Comics Literature* (Detroit, 1974); Jean-Bruno Renard, *La bande dessinée* (Paris, 1978); recent: Jean-Louis Tilleuil, Catherine Vanbrabant et Pierre Marlet, *Lectures de la bande dessinée. Théorie, méthodes, applications, bibliographie* (Louvain-La-Neuve, 1991). **40.** Hervouet, *Littérature et sous-littérature: le cas de la Chine*, în: *Littérature et Sous-Littérature, Bulletin du séminaire de Littérature générale*, Fasc. X, 1961-1963, p. 58. **41.** Frank Popper, *Deux formes d'art non élitiste aux Etats Unis. Des graffiti et la peinture murale "ethnique"*, în: *L'art de masse n'existe pas*, p. 254, 255, 258. **42.** *Dix personnages de bandes dessinées*, în: *Magazine Littéraire*, 9, juillet-avril 1967, pp. 23-27; despre stereotipie, între altele, Léon Métayer, *Un siècle de stéréotypes: du mélodrame à la bande dessinée*, în: *Interférences*, 3, 1973, pp. 1-38; Umberto Eco, *Du Superman au Surhomme*, tr. fr. (Paris, 1993). **43.** Evelyne Sullerot, *Photoromans et oeuvres littéraires: Alibi-ou évolution culturelle*, în: *Communications*, 2, 1962, pp. 77-85; Yves Kobry, *Le langage du photoroman*, în: *L'art de masse n'existe pas*, pp. 156-181. **44.** José Maria Diez Borque, *op. cit.*, p. 112. **45.** Pierre Kast, *Cinéma et littérature*, în: *Histoire des littératures* (Paris, 1963), 3, pp. 1715-1734; Boileau-Narcejac, *Le roman policier* (Paris, 1964), pp. 123-124, 126; referințe numeroase. **46.** John Hartley, *Culture and Popular Culture: The Politics of Photopoetry*, în: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Garsid, Malcom Kelsall and John Peck (1990; London, 1991), pp. 1098-1109. **47.** Jean Lescure, *La Radio et la littérature*, în: *Histoire des littératures*, 3, pp. 1690-1714; Tania Modleski, *The Search of Tomorrow in Today's Soap Operas*, în: *Popular Fiction*. Ed. by Tony Bennett (London and New York, 1990), pp. 189-207. **48.** I.A. Richards, *Literature for Unlettered*, în: *Uses of*

Literature. Ed. by Monroe Engel (Cambridge, Mass., 1973), pp. 207-224. 49. Eugen Simion, *Literatura de călătorie*, în: *Ramuri*, 10, 1974. 50. Nicolae Florescu, *Introducere*, la *Jurnalul* lui Leontin Constantinescu, inedit, în: *Jurnalul literar*, VII, 47-52, ianuarie-februarie 1997. 51. Ioana M. Drăgan, *Literar şi paraliterar. Examen statistic asupra romanului apărut în România între 1831-1918*, în: *Revista de istorie şi teorie literară*, XLVIII, 3-4, 1995, pp. 291-298. 52. Leon Volovici, *Ideologia naţionalistă şi "problema evreiască" în România anilor '30* (Bucureşti, 1995), p. 86. 53. Ion Manolescu, *Structura semnificativă*, în: *România Literară*, 25, 1991. 54. Al. Călinescu, *Viitorul culturii scrise*, în: *Timpul*, 8, august 1996; ulterior, Z. Ornea, partizan decis al cărţii, *De la civilizaţia Gutenberg la cea a lui Marconi*, în: *Dilema*, VI, 272, 17-23 aprilie 1998. 55. Rodica Zafiu, *Sunetele benzilor desenate*, în: *România Literară*, XXX, 11, 19-25 martie 1997.

II

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1997), IV, p. 15. A2. Idem, *op. cit.*, IV, pp. 178-193. A3. Ibidem, *op. cit.*, IV, p.13.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

INDICE DE AUTORI

A

Abraham, Pierre 220
Adameşteanu, Gabriela 163, 205
Adamov, Arthur 66
Adorno, Theodor W. 148, 160, 214
Aldridge, A. Owen 50, 53, 64, 73, 100, 197, 201, 202, 203, 206, 207
Alecsandri, Vasile 138, 140
Alexandrescu, Sorin 208
Al-George, Sergiu 114
Allain, Marcel 135, 153, 215
Alleton, Viviane 211
Altick, Richard D. 213
Altwegg, Jürg 201
Amis, Kingsley 216
Amisthanayagan, Guny 204, 206, 208, 216
Ampère, J. -J. 30
Anceschi, Luciano 90
Andreescu, Gabriel 47, 116
Angenot, Marc 213, 220
Anghelescu, Mircea 113, 139, 212
Anghelescu, Nadia 113
Antohi, Sorin 47, 183, 200
Antonesei, Liviu 119, 183, 208, 219
Apollinaire, Guillaume 51, 191, 201
Aragon, Louis 25, 26
Arendt, Hannah 160, 216
Arghezi, Tudor 142, 180
Armand, Noël 214, 220
Aron, Raymond 79
Asimov, Isaac 157
Assunto, Rosario 218
Auerbach, B. 125
Auerbach, Erich 16, 54, 202, 209

B

Babbit, Irving 98, 174
Babits, Mihály 63
Baconsky, Theodor 194
Bahtin, Mihaïl 127, 134, 174, 175, 185, 210, 218
Baker, Jr., Huston A. 133
Balasz, Bela 63
Baldensperger, Fernand 41, 63, 99, 199, 207, 208
Balmir, Guy-Claude 209
Bann, Stephan 214
Barbu, Marian 141
Barbusse, Henri 134
Bark, Joachim 217
Baroja, Julio Caro 211, 212
Barooshian, Vahan D. 201
Barrès, Maurice 26
Bartels, Adolf 13, 14, 24, 36, 38, 107, 196
Bascom, William R. 211
Bastide, Roger 196
Bateson, F.W. 217
Baudin, Henri 216
Baudelaire, Charles 113
Bănăţeanu, Tancred 11, 140
Bârlea, Ovidiu 138, 139, 140
Bârsan, Adrian 216
Beaudoin, Réjean 198
Beckett, Samuel 66
Bédier, Joseph 122, 209
Behring, Eva 198
Beicher, Thomas 203
Bell, Daniel 79, 204
Benedetto, Luigi Foscolo 49, 65, 73, 202
Beneton, Philippe 200
Beniuc, Mihai 138
Benjamin, Walter 154
Bennett, Tony 214, 221
Bense, Max 51, 201
Berchtold, Alfred 196
Bercea, Radu 114
Bernard, Jean-Pierre A. 197, 212

Betz, Louis P. 31
Bibesco, Marthe 36
Billen, Josef 213, 215, 217
Blaga, Lucian 44, 118, 137, 140, 180, 219
Blanchot, Maurice 105, 207
Bleicher, Thomas 102, 207
Block, Haskell M. 53
Bo, Carlo 159
Bogatyrev, Petr 125, 210
Bogdanov, A. (Malinovski, Alexander Alexandrovici) 217
Boileau-Narcejac 215, 216, 221
Bollème, Geneviève 128, 209, 211
Borbély Ştefan 184, 219
Borchmeyer, Dieter 215
Borges, Jorge Luis 21, 51, 56, 98, 104, 105, 179, 219
Borgese, G.A. 14
Bote, Lidia 208
Botez, Mihai 115, 118
Botta, Dan 44
Bouazis, Charles 214
Bourdet, Yvon 204
Bourdieu, Pierre 65, 203, 218
Boyer, Alain-Michel 213, 216, 217, 219, 220, 221
Bölme, Hartmut 196, 204
Bradbury, Malcom 204, 216
Bradbury, Rey 160
Brăiloiu, Constantin 139
Breban, Nicolae 183, 219
Brecht, Bertolt 132
Breton, Jacques 221
Brogan, D.W. 214
Brooks, Cleanth 196
Brooks, Van Wyck 17, 27
Brossaud, Jean-François 196
Brown, Terence 199
Brunel, Pierre 195, 205
Brunetière, Ferdinand 62, 90, 203
Buchan, David 210
Bucuţa, Emanoil 212
Bürger, Christa 214, 218
Bürger, Peter 215, 218
Burgess, Anthony 36, 195, 203
Busuioceanu, Alexandru 161, 216
Bwejeri, Jean 204

C

Caillois, Roger 50, 56, 100, 202, 207
Calgari, Guido 19
Calvesi, Maurice 211
Cammarota, Antonio 202
Camões, Luis Vaz de 129
Caracostea, Dumitru 138, 140
Caragiale, I.L. 182
Caragiani, Gheorghe 185, 203
Carmel, Shaul 18, 118
Carmeli, Yoram 211
Cartojan, Nicolae 113, 139, 140
Castagnino, Raul H. 205
Castro, Niels 198
Cavallari, Eugenia 205
Cazimir, Ştefan 182
Călinescu, Alexandru 182, 222
Călinescu, G. 44, 113, 137, 140, 141, 163, 181, 216
Călinescu, Matei 46, 114, 118, 154, 167, 215, 217, 218
Cervantes, Miguel de 130
Červenka, M. 214
Chabod, F. 57, 202
Chadwick, H. Munro 201
Chadwick, N. Kershaw 201
Chambers, Ros 203
Champarnaud, Francis 213
Chandler, F.W. 156
Chandler, Raymond 156, 157, 166, 217
Charlier, Charles 11
Chasles, V.E.-Philarète 30
Chateaubriand, François René de 213
Chatterji, Kumar 202
Chesterton, Gilbert Keith 158
Chevrel, Yves 202, 205
Chimet, Iordan 162, 182, 219
Chiţimia, I.C. 139
Chotjewitz, P.O. 215, 221
Ciocârlie, Livius 163
Ciopraga, Constantin 44, 199
Cioran, E.M. 11, 18, 36, 62, 118, 180, 181
Ciorănescu, Alexandru 40
Ciorănescu, George 119
Cirese, Alberto M. 210
Clausen, Cristopher 195, 196, 197, 198
Clausen, Jörgen Stender 196
Clüver, Claus 196, 198, 199, 200, 204, 206, 207, 208, 216
Cocchiara, Giuseppe 123
Coelho, Jacinto do Prado 198, 205
Cohen, Jean 169
Cohen, Ralph 203, 204
Cohen, Walter 97, 206, 207, 218
Comoroşan, Sorin 220
Compagnon, Antoine 48

Conrad, Joseph 19
Constantinescu, I. 208
Constantinescu, Leontin 222
Coomaraswamy, Ananda K. 209
Cornea, Andrei 47
Cornea, Paul 162, 182, 193, 194, 216
Correia, João David Pinto 220
Corstius, J.C. Brandt 201, 205
Cortazar, Julio 21
Cotruş, Ovidiu 112, 208
Coudenhove-Kalergi, Richard 58
Couégnas, Daniel 185, 188, 193, 211, 220
Courtès, J. 207
Coyle, Martin 197, 210, 221
Coyle, Peter 197
Craig, David 211
Crainic, Nichifor 111
Crăciun, Gheorghe 163
Crăsnaru, Daniela 163
Croce, Benedetto 36, 38, 42, 79, 89, 96, 108, 120, 122, 123, 130, 136, 148, 172, 177, 199, 206, 207, 209, 211, 212, 214, 219
Crohmălniceanu, Ov. S. 199
Cugno, Marco 140, 212
Culianu, Ioan Petru 114
Curcio, Carlo 57, 202
Curtius, Ernst Robert 16, 48, 50, 58, 59, 76, 177, 201, 202, 204, 218
Cuza, A.C. 44

D

Dale, Leigh 198
Dante, Alighieri 14, 65
Davidescu, Nicolae 180
Davies, Norman 207
Décaudin, Michel 201
Deeney, John 73, 201, 204, 207
Defoe, Daniel de 189
De Gaulle, Charles 60
Dehmel, Richard 217
Dekoven, Marianne 218
Delavrancea, Barbu 140, 161
Deleuse, Gilles 171
Densusianu, Ovid 113, 138, 141
Deschner, Karlheinz 217
Diez Borque, José Maria 213, 214, 221
Dilthey, Wilhelm 172, 218
Dima, Al. 46, 113, 140, 142
Dolansky, Julius 197
Dorfles, Gillo 212, 214, 216, 217, 219
Dorsinville, Max 198
Dostoievski, Fedor Mihailovici 60, 85, 205
Doyle, Artur Conan 157
Döblin, Alfred 93
Drăgan, Ioana M. 222
Drieu la Rochelle, Pierre 88, 205
Drimba, Ovidiu 117
Dubois, Jacques 220
Duijker, H.J.C. 196
Dumitriu, Anton 114
Đurišin, Dionýz 198, 200, 202
Dussel, Enrique 215
Duţu, Alexandru 113, 139, 212
Dyserinck, Hugo 38, 195, 205, 209

E

Eco, Umberto 157, 159, 215, 216, 221
Edmonson, Belindo 197
Eggelbrecht, Axel 202
Einsiedel, W. von 96
Eliade, Mircea 114, 118, 139, 181, 206, 208, 212, 219
Eliot, T.S. 10, 19, 32, 34, 50, 58, 65, 70, 82, 87, 88, 93, 98, 153, 171, 195, 196, 198, 201, 202, 203, 205, 206
El Noutry, Hassan 198
Elster, Ernst 39, 96, 106, 206, 207
Eluard, Paul 51, 201
Eminescu, Mihai 42
Engel, Monroe 215, 221
Enloe, Cynthia H. 199
Enzesberger, Hans Magnus 100, 207
Erlich, Victor 218
Ermatinger, Emil 196, 209
Escarpit, Robert 109, 129, 147, 165, 170, 173, 187, 208, 210, 213, 214, 217, 218, 220, 221
Esposito, Enzo 218
Etiemble, René 23, 40, 41, 52, 55, 64, 67, 73, 77, 90, 92, 99, 100, 102, 109, 171, 201, 202, 207, 209
Even-Zohar, Itamar 204, 218

F

Fanon, Franz 22
Faral, Eduard 127, 210
Farinelli, Arturo 39, 65, 92, 206
Fauchereau, Serge 200, 220
Ferrero, Leo 89
Fetzer, Günther 219
Feuchtersleben, Ernst von 178
Fichte, Johann Gottlieb 153
Fielding, Henry 189
Fieldler, L.M. 209

Fiedler, Leslie 213, 218
Figuiera, Dorothy M. 204
Filimon, Nicolae 141
Firdusi, Abu'l-Qasim 56
Flech, R. 214
Flora, Francesco 50, 201
Florescu, Nicolae 222
Fochi, Adrian 138
Fohrbeck, Karla 215
Fokkema, D.W. 207
Foltin, Hans Friedrich 212, 216, 219
Fontana, Flavio 205
Fontane, Theodor 37
Forcione, Alban F. 214
Forster, M. 197
Frenz, Horst 198
Fresnault-Deruelle, Pierre 221
Friedrich, Werner P. 63
Frijda, N.H. 196
Frobenius, Leo 23
Frye, Northrop 98, 165, 174, 190, 217, 221
Fuentes, Carlos 21
Fukuyama, Francis 75, 158
Furst, Lilian P. 55

G

Gall, Ernö 200
Gans, Herbert J. 214, 218
Garguilo, René 213
Garin, Eugenio 201
Garsid, Peter 197, 210, 221
Gaster, Moses 139
Genette, Gérard 48, 100, 105, 201, 207
Geok-lin Lim, Shirley 197, 198
Georgescu, Paul 138, 212
Gérard, Albert 23, 197
Ghiu, Bogdan 162
Gibert, Bertrand 221
Gide, André 36, 38, 40, 49, 79, 87, 88, 93, 177, 199, 205
Gilbert, Helen 198
Giordan, Henri 13, 195, 196, 210
Gipper, Helmut 195
Girardin, Emile de 121
Gnisci, Armando 41, 73, 85, 90, 95, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 211
Godzich, Wlad 197, 198, 207
Goethe, Johann Wolfgang von 11, 15, 30, 33, 39, 47, 79, 93, 98, 106, 181
Goetz, Wolfgang 202
Goga, Octavian 44
Goll, Yvan 195
Goma, Paul 45
Gramsci, Antonio 14, 25, 40, 55, 66, 89, 122, 132, 134, 137, 144, 147, 159, 196, 205, 216
Graña, César 199
Green, Geoffrey 207, 209
Greimas, A.-J. 13, 196, 203, 207
Grimm, (Jakob şi Wilhelm) 13, 123
Grimm, Hans 13
Grimm, Reinhold 213
Grimminger, Rolf 215
Grousset, René 62, 69, 204
Gsteiger, Manfred 19, 60, 195, 196, 198, 202, 203
Guastalla, René M. 203
Guattari, Felix 171
Guénon, René 179
Guerriero, Manuel Viegas 210, 212
Gugelberger, George M. 204
Guillén, Claudio 41, 68, 199, 202, 203, 206
Guise, R. 210
Gulian, C.I. 138
Gumbel, Hermann 196, 209
Gumbrecht, Hanz Ulrich 203
Gunew, Sneja 209

H

Haacke, Wilmont 215
Haberly, David T. 198
Haining, Peter 215
Hall, David 211
Hallberg, Robert von 199, 204, 218
Hankiss, Jean 196
Hanse, Joseph 195, 196, 199
Hartley, John 221
Hartman, Geoffrey 16, 196
Hatzfeld, Helmut 210
Hayes, Carlton J.H. 199
Hazard, Paul 18, 196
Hebel, Jochan Peter 123
Hecker, Heinz 218
Heidegger, Martin 92
Herder, Johann Gottfried 9, 12, 15, 30
Hermand, Jost 213
Hernadi, Paul 218
Herrnstein Smith, Barbara 204
Hervouet 221
Hesse, Hermann 55
Hindle, John 201
Hoffmann, Stanley 198
Hofmannsthal, Hugo von 12, 15, 26, 100, 195, 198
Hoggart, Richard 211

Hohendahl, Peter Uwe 215
Homans, Margaret 200
Horkeimer, Max 148, 160
Howarth, Herbert 198
Horisch, Jochen 215
Höllerer, Walter 209
Höter, Achim 206
Hugo, Victor 213

I

Ibrăileanu, Garabet 43, 111, 137
Illiés, Gyula 63
Indyk, Ivor 212
Ingarden, Roman 12, 97, 177, 195, 206, 219
Ionesco, Eugène 11, 18, 36, 66, 118, 181
Ionescu, Nae 112
Iorga, Nicolae 43, 113, 139, 140, 180, 199, 208, 212
Iorgulescu, Mircea 219
Iosifescu, Silvian 193
Istrati, Panait 36, 180
Ivask, Ivar 67, 198, 203

J

Jacob, Max 81, 205
Jakobson, Roman 87, 123, 125, 173, 188, 205, 210, 211, 218
Jann, Jahnheinz 23
Janeira, Armando Martins 206
Jauss, Hans Robert 16, 165, 168, 169, 218
Jeanroy, Alfred 211
Jeune, S. 195, 198
Jinga, Ioan 162
Johannot, Yvonne 214
Jost, François 12, 19, 49, 195, 196, 199, 201
Joung, Thomas Daniel 201
Joyce, James 11, 12, 66, 202
Joyce, Joyce A. 195, 204

K

Kafka, Franz 43, 56, 171, 199, 218
Kaiser, Gerard R. 208
Kant, Immanuel 176
Kanzog, Klaus 215
Karasek, Helmut 152
Karlinger, Felix 139, 140, 212
Kast, Pierre 215, 217, 221
Katz, Nathan 123
Kazin, Alfred 17, 196
Kelsall, Malcom 197, 210, 221
Kibédi Varga, A. 209
Killy, Walther 196, 220
King, Bruce 197
Klaniczay, Tibor 197, 200
Klarmann, Adolf D. 196
Klein, Albert 211, 213, 215, 218, 219
Kleininger, Thomas 163
Kligman, Gail 212
Kobry, Yves 221
Koch, Helmut H. 213, 215, 217
Koch, Hans 197
Koelb, Clayton 197
Koeper, Rolf 211
Konrad, György 205
Konstantinović, Zoran 200, 202
Kott, Jan 178
König, René 203
Köpeczi, Béla 197, 202
Krauss, Werner 108, 220
Krejci, Karl 203
Kreuzer, Helmut 214, 218
Krupat, Arnold 199
Krywalski, Diether 55, 196, 205
Kunne-Ibsch, Elrud 207
Kushner, Eva 195

L

Laaths, Ervin 202
Labroisse, Gerd 215
Lacassin, Francis 212, 214, 215, 216, 219, 220, 221
Laignel-Lavastine, Alexandra 200
Lamartine, Alphonse de 213
Lange, Victor 195, 198, 200, 206
Langenbucher, Wolgang 213, 215
Lanson, Gustav 81, 205
Larbaud, Valéry 76, 204
Laurette, Pierre 207
Lavisse, Ernest 69
Lawal, Sarah 53, 202
Lawry, Malcom 34
Leavis, Q.D. 214, 218
Leckner, Irmgard 212
Lefter, Ion Bogdan 163, 212
Leitch, Vincent B. 199, 208
Lenin, Vladimir Ilici 39, 200
Leone de Castris, Archangelo 205
Leopardi, Giacomo 14
Lescure, Jean 215, 221
Levin, Harry 98, 195, 201, 202
Lévy, Paul 210, 213
Linderberger, Herbert 214
Lipp, Solomon 214

Lista, Giovanni 197
Llosa, Mario Vargas 21
Loffler, Siegried 152
Lotman, Iuri 125, 136, 175, 210, 212
Lough, John 220
Lovinescu, Eugen 44, 113, 114, 141, 199, 212, 213
Lowenthal, Leo 211, 213, 215
Lucács, György 172
Lüthi, Max 168

M

Macdonald, Dwight 214, 215
Macedonski, Alexandru 182
Macovescu, George 208
Macri, Francis M. 195
Macri, Oreste 219
Mahrholz, Werner 207
Maiorescu, Titu 137, 138, 141, 179, 199
Malraux, André 26, 198
Mandrou, Robert 129, 130, 210, 211
Mann, Heinrich 26, 49, 50, 197, 201
Mann, Michael 206
Mann, Thomas 19, 40, 49, 50, 60, 85, 93, 196, 201, 202, 206
Manolescu, Ion 163, 222
Manolescu, Nicolae 163, 182, 216
Marandon, S. 196
Marcuse, Herbert 82, 159
Marinetti, Filippo Tommaso 25, 33
Marini, Manuelle 206
Marino, Adrian 195, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 219, 222
Markwardt, Bruno 200
Marlet, Pierre 221
Marquez, Gabriel Garcia 21
Massignon, Louis 199
Massin 221
Massis, Henri 64
Maşek, Victor Ernest 197
Maté, Gavril 182
Matejka, Ladislav 210
Mauriac, Claude 207
Maurras, Charles 15, 26, 196
Mauss, Marcel 125, 210
Mazzini, Giuseppe 60
McHale, John 220
McLuhan, Marshall 32, 80, 151, 205
Mehedinţi, Simion 161
Meier, I. 125
Meister, Leonhard 9
Mencken, H.J. 17
Merian-Genast, Ernst 96, 206
Métayer, Léon 221
Meyer, R.M. 107
Michnik, Adam 108
Milch, W 209
Miletich, John S. 211
Miller, J. Hillis 204
Miller, O.J. 196, 197
Mincu, Marin 140, 212
Miner, Earl 203, 207
Mirsky, D.S. 201, 203
Mitchell, Margaret 165
Modleski, Tania 221
Moles, Abraham 167, 215
Molho, Mauricio 211
Molière 80
Moody, Raymond A. 206, 218
Moore, Cornelia N. 206, 218
Morar, Vasile 219
Morin, Edgar 57, 58, 202, 215
Morina, Mimmo 89
Mott, Frank Luther 214
Moulton, Richard C. 195, 196
Mounin, Georges 215
Mouralis, Bernard 72, 134, 204
Mukařovský, J. 39, 134
Müller, Helmut L. 201
Müller, Walter 214
Munch-Petersen, Erland 213
Mungiu, Alina 117
Munteanu, Aurel Dragoş 194
Munteanu, Bazil 46
Munteanu, Romul 117, 183, 219
Muralt, Béat de 68
Murasov, Jurij 215
Murko, Mathias 211
Mussolini, Benito 25

N

Nadler, Joseph 36, 107
Nagel, Bert 56, 202
Naipaul, V.S. 34
Narasimhaiah, C.D. 203, 206
Narcejac-Boileau 219, 225
Naumann, Hans 123, 129, 211
Navarro, Desiderio 66, 203
Nedeljković, Dragoliub-Dragan 209
Negoiţă, Ion 216
Negrici, Eugen 163, 182, 216
Nelson, C.E. 209
Nemoianu, Virgil 78, 118, 162, 204, 219

Neruda, Pablo 82
Nerval, Gérard de 104
Neuburg, Victor E. 210, 213, 218
Neuschöfer, H. 210
Neupokoeva, Irina 207
Newcomb, Horace 214
Nicholls, Peter 216
Nicolau, Radu 216
Niculescu, Alexandru 47, 200
Niederhauser, Emile 197, 199
Nies, Fritz 219
Nietzsche, Friedrich 78
Nikolyukin, A.N. 196, 206
Nişcov, Viorica 200
Niţă, Dodo 194
Niţescu, M. 112, 115, 200, 208
Noailles, Anna de 36
Noakes, Susan 197
Noguez, Dominique 190, 220
Noica, Constantin 45, 93, 114, 118, 138, 181, 219
Noriega, Julio E. 198
Nutz, Walter 215
Nyirö, Lajos 202

O

Octavian, Tudor 117, 163, 208
O'Hoye, James 203
Olăreanu, Costache 184, 219
Olschovsky, H. 204
Ong, Walter J. 151, 214
Opriţă, Mircea 162
Orecchioni, P. 217
Ornea, Zigu 112, 163, 194, 200, 208, 222
Ortega y Gasset, José 143, 159, 213
Ortutay, Gyula 210

P

Pál, Miklos 210
Paleologu, Alexandru 63, 116, 163, 208
Paler, Octavian 116
Palmier, Jean-Michel 200
Paolucci, Anne 204, 206
Papadima, Ovidiu 138, 140
Papini, Giovanni 42, 93, 159, 199
Papu, Edgar 117
Parry, Milmann 125, 210
Patapievici, Horia-Radu 47, 163, 185, 219
Pater, Walter 50
Paulhan, Jean 187
Pavel, Dan 163, 183, 208, 217, 219
Peck, John 197, 210, 221
Peale, John 201
Perrault, Charles 124, 214
Pessoa, Fernando 90, 198
Petcu, Dionisie 199
Petersen, Julius 165, 195
Petrescu, Camil 113
Petrescu, Cezar 161, 181
Petronio, Giuseppe 213, 220
Pettazzoni, Raffaele 96
Peyre, Henri 205
Peyronie, André 210, 216
Picabia, Francis 201
Pichois, Claude 195, 205
Pidal, Ramón Menéndez 124, 129, 211
Piedra, José 204
Pierrone-Moisés, Leyla 221
Pillat, Dinu 141
Pillat, Ion 113
Piru, Alexandru 45
Piscunov, Vladimir 197
Pixérécourt, René Charles Guilbert de 131
Platon 219
Plissnier, Charles 19
Pollock, Thomas Clark 201
Pomorska, Krystyna 210
Poncela, Segundo Serrano 217
Popa, N.I. 46
Popescu, Petru 45, 162, 184, 200
Popescu, Titu 200
Popović, Anton 195
Popper, Frank 221
Porta, Antonio 201
Poulaille, Henri 136
Pound, Ezra 24, 98, 197
Prawer, S.S. 205
Propp, I.V. 216
Proust, Marcel 66, 113, 137, 188, 212
Pruteanu, George 182
Prutz, Robert 153

R

Raabe, Juliette 215, 217, 221
Rabelais, François 127, 175
Radway, Janice A. 214, 216
Ragon, Michel 217
Rahimeh, Nasim 204
Rak, Michele 214, 220
Ralea, Mihai 44, 114, 161, 180, 199, 208, 216, 219
Ramuz, C.F. 19
Rădulescu-Motru, Constantin 114, 141

Regman, Cornel 112
Reich-Ranicki, Marcel 152
Remak, Henry H.H. 195, 196, 207
Renard, Jean Bruno 220, 221
Renard, Jules 167, 217
Renzi, Lorenzo 20, 142, 212
Retamar, Roberto Fernández 20, 144, 197, 198, 207
Ricard, Alain 197
Riccobono, Maria Gabriella 219
Richard, Lionel 205
Richards, I.A. 149, 214, 215, 221
Richner, Jean 210
Richter, L. 204
Ricklefs, Ulfert 215
Ricoeur, Paul 85, 205
Riesz, Janos 197
Rincón, Carlos 20, 66, 144, 197, 212
Ritson, Joseph 130, 211
Rivas, Pierre 197
Robbe-Grillet, Alain 193
Robert, Marthe 218
Rocker, Rudolf 199
Roddier, Henri 217
Rodowik, D.N. 214
Rolland, Romain 134
Rosa, Alberto Asor 132
Rosenberg, Bernard 214
Ross, Werner 202
Rossel, Virgil 19
Rougemont, Denis de 59, 60, 74, 202, 203, 204
Rousseau, A.-M. 195, 205
Rousset, Jean 190, 221
Royals, Robert 204, 219
Ruge, Arnold 14
Ruprecht, Hans-George 207
Rushdie, Salman 34
Rusu, Liviu 138
Rüdiger, Horst 202, 218

S

Sadoveanu, Mihail 44
Sainz de Robles, Federico Carlos 197
Saïd, Edward 72, 198
Sainte-Beuve, Charles Augustin 150
Saintsbury, George 202
Samarin, R.M. 206
Santerres-Sarkany, Stéphane 205
Santoli, Vittorio 210
Saraiva, Arnaldo 211
Sarkany, Stéphane 196, 221.
Sartre, Jean-Paul 67, 72, 199, 203
Saussure, Ferdinand de 125
Săndulescu, Alexandru 216, 219
Sârbu, I.D. 165, 216
Schaefer, Albert 195, 200, 206
Schanze, Helmut 215
Schenda, Rudolf 129, 211, 219
Schiller, Friedrich 153
Schmidt-Henkel, Gerhard 216, 220
Schneider, Irmela 215
Scholes, Robert 175, 218
Schuhmann, K. 197
Schulte-Sasse, Jochen 218, 219
Schulz-Buschaus, Ulrich 217
Schumann, Gerard 215
Schwab, Raymond 206
Scott, Walter 153
Sebastian, Mihail 118
Sebeok, Thomas A. 217
Sébillot, Paul 122
Senghor, Léopold Sedar 72
Serge, Victor 81, 205
Servan-Schreiber, Jean-Jacques 199
Seung, T.K. 207
Sévigné, Doamna de 129
Seymour-Smith, Martin 53
Shakespeare, William 56, 94
Sharma, Shailja 197
Sharrad, Paul 197
Shaw, Bernard 19, 27
Shaw, Harry 209
Shelton, Austin J. 198
Simenon, Georges 177
Simion, Eugen 193, 222
Simms, Norman 214
Simuț, Ion 163, 216
Sinopoli, Franca 204, 205, 206
Smollet, Tobias George 189
Snow, C.P. 81
Soljeniţin, Alexandr 88, 94, 95, 206, 207
Soriano, Marc 210
Southey, Robert 127
Soveja (S.Mehedinţi) 216
Söter, I. 202
Spengler, Oswald 62
Spingarn, J.E. 199
Spiridon, Monica 118
Spitzer, Leo 16, 42, 94, 124, 133, 142, 149, 196, 209, 210, 211, 212, 214
Spivak, Gayatry Chakravorty 203
Stacy, R.H. 201
Staël, Mme de 33

Stahl, H.H. 139
Stalin, Iosif Visarionovici 61
Stănescu, Heinz 200
Stein, Rolf A. 211
Steiner, George 50
Steiner, P. 214
Steinmetz, Horst 204
Steinthal, H. 123, 210
Stere, Constantin 137
Stites, Richard 211
Stock, Brian 210
Streinu, Vladimir 180
Strelka, Joseph P. 218
Strich, Fritz 206
Stückrath, Jorn 215
Sullerot, Evelyne 221
Sutheland, Madeline 214
Suvin, Darko 220
Swingewood, Alan 214
Syndram, Ulrich 205
Szili, Jozsef 206

Ş

Şăineanu, Lazăr 113
Şklovski, Victor 157, 166, 174

T

Tacit 15
Tagliabue, Guido Morpurgo 215
Tagore, Rabindranath 56
Taine, Hyppolite 13, 15
Taloş, Ion 140, 212
Tate, Allen 48, 201
Tănase, Stelian 183, 219
Tăslăuanu, Octavian 119
Tănianov I. 144, 166, 189
Teige, Karel 51, 135, 212, 213
Texte, Joseph 30
Theodorescu, Barbu 208
Thibaudet, Albert 49, 201
Thibault-Laulan, Anne-Marie 221
Thieghem, Paul van 62, 97
Tilleuil, Jean-Louis 221
Tismăneanu, Vladimir 118
Tocqueville, Charles Alexis de 160
Todorov, Tzvetan 103, 199, 203, 205, 207, 216, 220, 221
Tomaşevski, Boris 160, 166
Tortel, Jean 211, 214, 220
Tötösy de Zepetnek, Steven 209
Träger, Claus 197, 198
Trent, William P. 201
Trivale, Ion 161, 216
Turdeanu, Emil 140
Turgheniev, Ivan Serghеievici 88
Tzara, Tristan 135, 212

Ţ

Ţepelea, Gabriel 138
Ţepeneag, Dumitru 46, 85, 200
Ţeposu, Radu G. 163, 217

U

Ueda, Mokoto 102, 207
Uhland, Ludwig 127
Ulici, Laurenţiu 116
Umker-Sebeok, Jean 217
Unamuno, Miguel de 75, 204
Ungureanu, Cornel 193
Urmuz 181

V

Valentino, Carla 59, 202, 203, 209
Valéry, Paul 49, 58, 59, 64, 67, 74, 76, 109, 202, 203, 204, 208
Van Benthem Van den Bergh, Godfried 198, 199
Vanbrabant, Catherine 221
Van Dine, S.S. 157
Van Gennep, Arnold 121, 125, 209, 210
Vax, Louis 154
Veblen, Thorstein B. 153, 174, 218
Verdery, Katherine 199
Verdeş, Delia 194
Verne, Jules 171
Veselovsky, Alexandr 52
Viano, Carlo Augusto 210
Vianu, Tudor 113, 117, 137
Vico, Giambattista 159
Vigorelli, Giancarlo 88
Vilmar, A.F.C. 13
Vinea, Ion 45, 113
Vlăsceanu, Lazăr 162
Vodička, Felix 195
Voight, Vilkos 209
Volovici, Leon 112, 194, 200, 208, 222
Vondung, Klaus 196, 197
Voronca, Ilarie 113
Vossler, Karl 10, 12, 43, 86, 94, 123, 195, 199, 205, 206
Vroon, R. 214
Vuarnet, Jean-Noël 214

Vulcănescu, Mircea 138

W

Walcott, Derek 34
Warren, Austin 165, 197, 206, 207
Waterson, Elisabeth 215
Watters, R.E. 198
Weidlé, Wladimir 202
Weinrich, Harald 168, 218
Weisgerber, Jean 196, 219
Wellek, René 5, 36, 63, 76, 78, 92, 93, 97, 99, 165, 177, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 213, 217, 220
White, David Manning 214
Whitefield, Francis J. 203
Wiesand, Andreas I. 215
Wilde, Oscar 50
Wilcoxon, Hardy C. 204
Willamowitz-Moellendorf, W. 48, 201
Wilpert, Gero von 8, 41, 55, 96
Wimsatt, William K. Jr. 196
Wolff, Larry 216
Woodberry, George Edward 205

Y

Yeakey, Carol Camp 204
Yeats, William Butler 27

Z

Zafiu, Rodica 222
Zamfir, Cătălin 162
Zamfirescu, Duiliu 137, 141
Zarifopol, Paul 161, 180, 216, 219
Ziesel, Kurt 214
Žmegač, Victor 215
Zumthor, Paul 126, 129, 158, 198, 210, 211

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

PREFAȚĂ (5)

CONCEPTELE FUNDAMENTALE (7)

1. Literatura națională (8); 1. Criteriul național (8); 2. Limba națională (9); 3. Apartenența națională (12); 4. "Specificul național" (15); 5. Criteriul politico-geografic (18); 6. Noile literaturi naționale (21); 7. Naționalismul literar (24); 8. Național/internațional (29); 9. Obiecții (34)
2. Literatura universală (47); 1. Idei precursoare (47); 2. Noile definiții ale literaturii universale (51); 3. Literatura europeană (57); 4. Eurocentrismul (61); 5. Literaturile "exotice" și "coloniale"; modificarea "canonului" literar (70); 6. Condiționarea istorică: cultura națională/internațională (78); 7. Național/universal, noua definiție (84); 8. Literatura universală ca totalitate (94); 9. Obstacole (104)
3. Literatura populară (119); 1. Problema definiției (119); 2. Literatura populară și folclorul (120); 3. Creație colectivă sau individuală? (123); 4. Oral și scris (125); 5. Cultură și incultură (126); 6. Interdependență și reciprocitate (138); 7. Estetic și popular (130); 8. Popular, social, ideologic, economic (131); 9. Literatura *pentru* popor (133); 10. Rezistențe (136)
4. Literatura de masă (142); 1. Cadrul social și ideologic (142); 2. Noul termen: *literatura de masă* (144); 3. Cultură populară/cultură de masă (145); 4. Industria cultural-literară (148); 5. Difuziune și mediatizare (149); 6. Consum, distracție, plăcere (152); 7. Standardizare și stereotipie (154); 8. O nouă universalitate (158); 9. Obiecții (159)
5. Subliteratura (164); 1. Noul termen: *subliteratura* (164); 2. *Subliteratură/literatură* (167); 3. Ierarhizarea literaturii: superioară/inferioară (167); 4. Majoră/minoră (170); 5. Artistică/neartistică (172); 6. Canonică/necanonică (173); 7. Valoare/nonvaloare literară (176); 8. Perimarea criteriilor tradiționale (179)
6. Paraliteratura (184); 1. Noul termen: *Paraliteratura* (184); 2. "Alături de literatură" (185); 3. Sinonime și interferențe literare (186); 4. Sensul negativ al *paraliteraturii* (187); 5. Criza definiției *paraliteraturii* (188); 6. Genurile paraliterare (190)

Referințe (195)

Indice de autori (223)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Redactor: ION MILEA
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU
Corectură: MARIA BUZURA
Culegere şi tehnoredactare computerizată: VASILE MARCU

Apărut: 1998. Bun de tipar: 1 oct. 1998. Comanda nr. 3856.
Coli de tipar: 14,75. Hârtie: velină 60g/mp. Format: 61x86/16.

Tiparul executat sub comanda nr. 80226
la Imprimeria "ARDEALUL" Cluj-Napoca
B-dul 22 Decembrie nr. 146
ROMÂNIA

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Valoarea timbrului literar se virează la ASPRO,
Cont nr. 45.108.012.108 deschis la B.C.R.,
filiala sector I, BUCUREŞTI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EDITURA
DACIA

RAL UNIVERS

Pret – 27.000
TL – 540
Total 27.540

ISBN 973-35-0763-9